SUPPLEMENT AU N° 202 DE NOVEMBRE 1973

LE N° : F 6

REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

G. FAURÉ : Les roses d'Ispahan, Clair de lune

A. HONEGGER : Symphonie pour cordes

L.V. BEETHOVEN : Sonate piano, violon, Fa M

REGLEMENT DE L'EPREUVE FACULTATIVE DE MUSIQUE AU BACCALAUREAT

L'épreuve comprend :

1. **Une dictée musicale facile en clé de sol.** — Après avoir fait entendre le **la,** l'examinateur chargé de faire connaître la dictée en indique le **ton,** non le **mode,** puis il exécute intégralement le texte musical. Il le détaille ensuite en fragments d'une mesure, plus le premier son de la mesure suivante, chaque fragment doit être joué trois fois. Une seconde exécution intégrale termine l'épreuve et un délai d'environ quinze minutes est laissé aux candidats pour leur permettre de relire leur copie.

2. **Un exercice de solfège à déchiffrer.**

3. Au choix du candidat : **l'exécution d'un morceau préparé** en cours d'année et **joué sur le piano** ou sur le **propre instrument du candidat ;** ou l'**interprétation vocale d'une mélodie.**

4. **Histoire de la Musique.** — Destinée à déceler la culture du candidat et sa connaissance de quelques grandes œuvres, cette épreuve comporte un programme de six œuvres sur lesquelles doit porter l'interrogation.

Trois de ces œuvres sont imposées sur le plan national, et les trois autres laissées au choix du candidat (pages de valeur authentique, illustrant des aspects divers de la musique).

BACCALAUREAT 1974

ŒUVRES AU CHOIX

N°	1	**Berlioz** : Le Carnaval romain	F 3,—
N°	2	**Beethoven** : La Sonate à Kreutzer	F 3,—
N°	3	**Ravel** : Jeux d'eau	F 3,—
N°	4	**Haydn** : Symphonie la Surprise	F 3,—
N°	5	**Vivaldi** : Les Saisons	F 3,—
N°	6	**Prokofiev** : Pierre et le Loup	F 3,—
N°	7	**Roussel** : Le Festin de l'araignée	F 3,—
N°	8	**Smetana** : La Moldawa	F 3,—
N°	9	**Ravel** : Le Tombeau de Couperin	F 3,—
N°	10	**Stravinsky** : L'Oiseau de feu	F 3,—
N°	11	**Hændel** : Water Music	F 3,—
N°	12	**Tchaikovsky** : Casse Noisette	F 3,—
N°	13	**Schumann** : Les Deux Grenadiers	F 3,—
N°	14	**Weber** : Le Freischutz (ouverture)	F 3,—
N°	15	**Borodine** : Le Prince Igor	F 3,—
N°	16	**Beethoven** : Concerto de violon	F 3,—
N°	17	**Berlioz** : Symphonie fantastique	F 3,—
N°	18	**Bizet** : L'Arlésienne	F 3,—
N°	19	**Rimsky-Korsakov** : Shéhérazade	F 3,—
N°	20	**Moussorgsky** : Tableaux d'une exposition	F 3,—
N°	21	**Honegger** : Pacific 231	F 3,—
N°	22	**Beethoven** : Coriolan (ouverture)	F 3,—
N°	152	**Beethoven** : 8ᵉ Symphonie — **Berlioz** : Chasse, Orage — **Debussy** : Mandoline, Chevaux de bois	F 5,—

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :
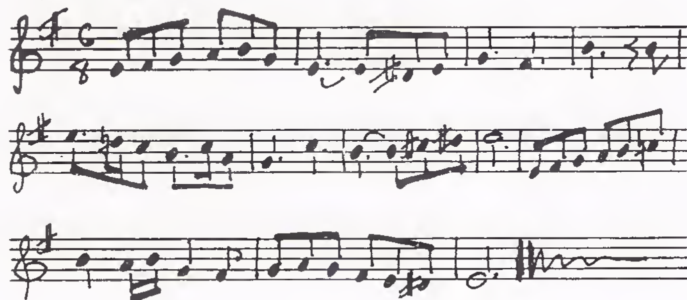
Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets) au nom de « L'Education Musicale », **C.C.P. 1809-65 Paris.**
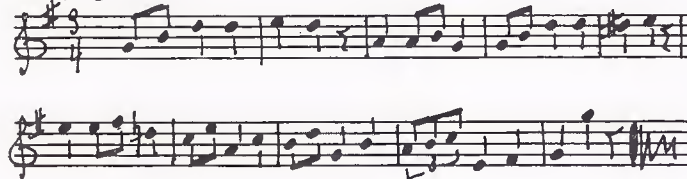
Le disque contenant les interprétations des 3 œuvres imposées à la session 1974 est un disque PATHE MARCONI, VOIX DE SON MAITRE, COSI 12592. (Se le procurer chez un disquaire.)

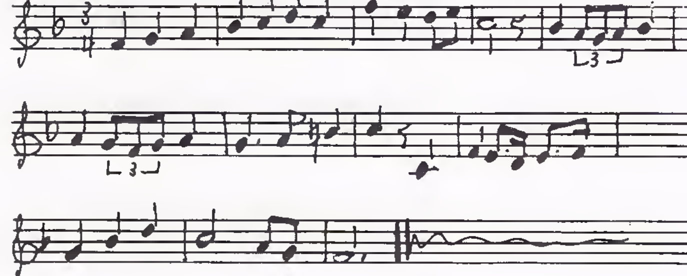
QUELQUES ÉPREUVES DE DICTÉES MUSICALES ET DE SOLFÈGE

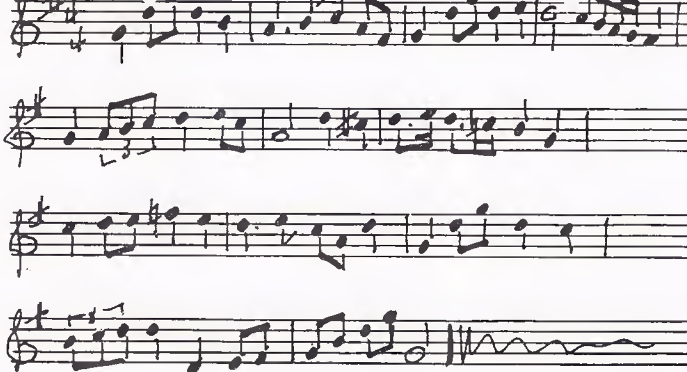
données à la Session 1973
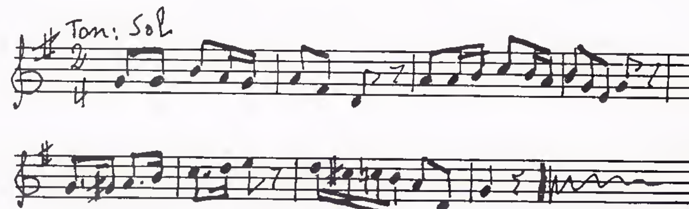
Dictées
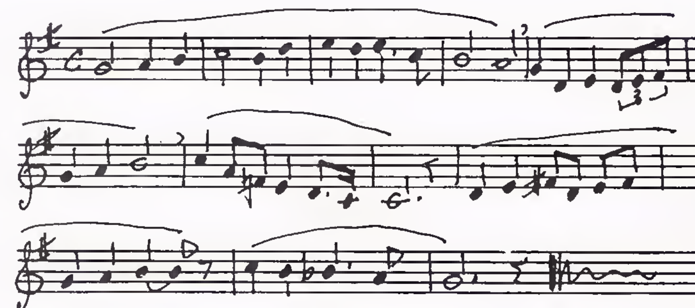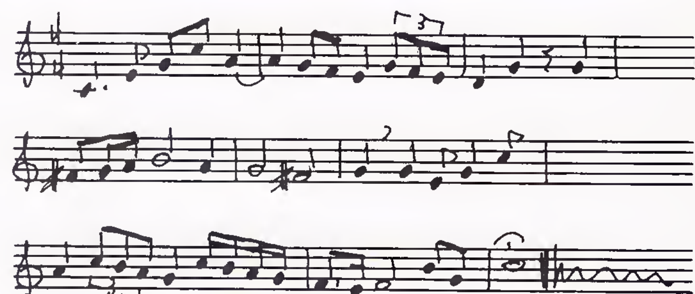






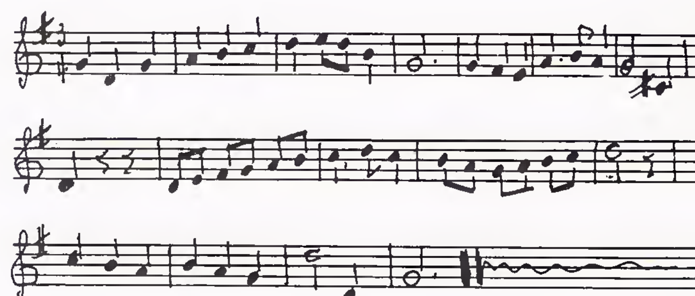




Solfège







par Jean MAILLARD
Professeur au lycée François-Ier - Fontainebleau

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

Les Roses d'Ispahan, op. 39, nº 4

Clair de lune (menuet), op. 46, nº 2

Discographie

Le « Disque du Baccalauréat 1974 » - Pathé-Marconi, **Voix de Son Maître, Cosi 12592** (se le procurer chez un disquaire).

Né le 12 mai 1845 à Pamiers (Ariège), fils d'un instituteur devenu directeur d'Ecole Normale et inspecteur, Gabriel-Urbain Fauré vint, à peine âgé de dix ans, à Paris comme interne boursier à l'Ecole de musique religieuse fondée par Louis Niedermeyer. Parallèlement aux études secondaires, il y apprend l'écriture musicale (harmonie, contrepoint) avec Dietsch, le piano et l'orgue avec Niedermeyer, puis Camille Saint-Saëns avec lequel il se liera bientôt d'amitié. Diplômé maître de chapelle, il exerce en premier lieu durant quatre années à Rennes, en la paroisse Saint-Sauveur. En 1870, il occupe les mêmes fonctions à Notre-Dame de Clignancourt à Paris. Au moment de l'invasion prussienne, il s'engage et prend part aux combats pour la défense de Paris.

En 1871, il est à son tour nommé professeur à l'Ecole Niedermeyer et participe activement, avec les deux fondateurs Romain Bussine et Camille Saint-Saëns, à l'activité de la Société Nationale qui vient de voir le jour et dont le but, mis en évidence par la devise *Ars Gallica,* est de promouvoir la musique française en lui redonnant une impulsion nouvelle après le long « désert » romantique où Berlioz isolé, avait maintenu le flambeau. Fauré élargit son cercle d'amis et se lie avec Flaubert, Gounod, Tourgueniev, la célèbre cantatrice Pauline Viardot dont il songera un moment épouser la fille. Il continue à occuper divers postes de maître de chapelle ou organiste, à Saint-Honoré d'Eylau, puis Saint-Sulpice. En 1877, il succède à son maître et ami Saint-Saëns à la tribune de la Madeleine, où il restera jusqu'en 1905. La même année 1877, il se rend à Weimar avec Saint-Saëns pour y entendre, de celui-ci, l'opéra-oratorio *Samson et Dalila,* créé grâce à Franz Liszt. Puis en 1878, c'est à Cologne qu'il se rend avec son ami Messager, afin de voir représenter *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* de Richard Wagner. Pour le même motif, il sera à Munich l'année suivante.

En 1883, Gabriel Fauré épouse Marie Frémiet, fille du célèbre sculpteur : de cette union naîtront deux fils. A deux années d'intervalle, il est frappé par un double deuil, la mort de son père (1885), puis de sa mère (1887). C'est alors qu'il écrit sa Messe de *Requiem,* pour les défunts.

A cette époque, il a déjà beaucoup composé : les mélodies des deux premiers recueils, de nombreuses pages de musique de chambre, une *Symphonie* qu'il détruira plus tard, des musiques de scène pour *Shylock* de Shakespeare, et *Caligula,* d'après A. Dumas. Un séjour à Venise lui inspire *Cinq mélodies* sur des poèmes de Verlaine, puis sur des vers du même poète, *La bonne Chanson.*

Nommé Inspecteur de l'Enseignement musical aux Beaux-Arts, il sera entraîné par cette charge à de nombreux déplacements en France, jusqu'en 1905. Il compose néanmoins, entre autres *Dolly* (1893-96), deux pages fondamentales dans la littérature du piano *(6e Nocturne op. 63* et *5e Barcarolle op. 66).* Il harmonise une *Hymne delphique à Apollon,* notation musicale hellénistique que l'Ecole française d'Athènes a découverte à Delphes et qu'elle lui a fait parvenir au fur et à mesure de son descriptage sous la conduite de l'érudit Théodore Reinach.

Il est titularisé dans son poste de la Madeleine en 1896 et succède peu après à Massenet comme professeur de composition au Conservatoire. Il y accueillera des élèves de grand avenir, comme Maurice Ravel, Florent Schmitt, Roger Ducasse et Charles Koechlin. Il donne plusieurs concerts à Londres en 1896-97 et compose une suite pour *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Il entreprend également une grande fresque inspirée d'Eschyle, *Prométhée,* qui sera créée aux Arènes de Béziers en 1900. La chronique musicale du *Figaro* lui est confiée. C'est à cette même époque que Fauré ressent ses premiers troubles auditifs.

Un scandale ayant éclaté en 1905 à la suite de l'éviction de Maurice Ravel du concours organisé par l'Institut en vue de l'attribution du Grand Prix de Rome, le directeur du Conservatoire de Paris, Théodore Dubois, démissionne. Contre toute attente, Fauré est appelé pour lui succéder. Il entreprend de larges mesures d'assainissement dans le régime administratif et de rajeunissement dans l'enseignement.

De sa rencontre avec René Fauchois résultera un des chefs-d'œuvres du théâtre lyrique, *Pénélope*, achevée en 1913. En 1908, il avait joué devant la Reine Victoria et, l'année suivante, avait accepté la présidence de la nouvelle S.M.I., *Société Musicale Indépendante* fondée avec des membres dissidents de la *Société Nationale*, jugée trop orientée vers une chapelle. C'est le 13 mars 1908 que Fauré est élu membre de l'Institut ; il y succède à Ernest Reyer et occupe le fauteuil de Berlioz. Un long voyage l'entraîne, à l'automne de 1910, jusqu'en Russie, cependant que ses vacances d'été en Grèce avaient été consacrées à la composition de *Pénélope*. Venu à Ems pour y soigner sa surdité croissante, il y est surpris par la Grande Guerre. *Pénélope* avait été créée avec succès l'année précédente à Monte-Carlo, puis au Théâtre des Champs-Elysées. Les œuvres des années de guerre reflètent le drame qui bouleverse le monde et dont souffre Gabriel Fauré : *Seconde Sonate piano-violon, 12e Nocturne, Fantaisie pour piano et orchestre, 1re Sonate piano-cello.* En septembre 1918, le compositeur ébauche un divertissement chorégraphique intitulé *Masques et Bergamasques*, créé en 1919 à Monte-Carlo, puis à l'Opéra-Comique où est reprise, avec le même enthousiasme du public, *Pénélope.*

Les troubles auditifs affectent cruellement le musicien. C'est sans ménagement que le Ministère des Beaux-Arts le prie de laisser libre son poste directorial pour la rentrée scolaire d'octobre 1920. C'est pour atténuer sans doute une possible amertume qu'il est, à la même époque, promu Grand Officier de la Légion d'Honneur. Astreint par la maladie à un face à face avec lui-même, sa conception de la musique se débarrasse de tout élément de facilité pour ne plus admettre que la substance même de la pensée créatrice, elle élimine tout artifice pour ne viser qu'à l'essentiel, cherchant à devenir pure confidence ou confession. A Nice, le vieux maître compose, au début de 1921, son *Second Quintette*, la *Seconde Sonate piano-violon* et la *13e Barcarolle*, œuvres suivies en fin d'année par le cycle de mélodies intitulé *L'horizon chimérique op. 118.*

Le 29 juin 1922, comme en une sorte de réparation de la désinvolture qui avait été son lot, Gabriel Fauré est officiellement fêté dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne. Cette cérémonie apaise quelque peu l'inquiétude du compositeur qui croyait, à cette époque, ses facultés créatrices annihilées. En effet, après plusieurs mois d'asthénie, il entreprend le *Trio op. 120*, chef-d'œuvre créé en 1923 à la nouvelle Société Nationale. A cette époque, il sympathise avec un jeune compositeur qui lui voue une profonde vénération : Arthur Honegger.

Fatigué, le vieillard entreprend, avec plusieurs interruptions, un *Quatuor à cordes* — genre difficile s'il en fut — qu'il achève en 1924 et dans lequel, reprenant certaines thèmes composés il y a quarante ans, Gabriel Fauré semble tendre la main à sa jeunesse. Ce *Quatuor*, il ne put « l'habiller » de toutes les indication de phrasé, de nuances et d'expression. Il en confia le soin à son disciple Roger-Ducasse.

Remis péniblement d'une double pneumonie, il revint d'Annecy fort fatigué à l'automne de 1924. Il s'éteignit à Paris le 4 novembre.

Artiste modeste et discret, musicien des demi-teintes, Gabriel Fauré reçut les honneurs des funérailles nationales dans son église métropolitaine de la Madeleine où sa Messe de *Requiem* fut exécutée. Sa dépouille mortelle repose, non loin de celle de Claude Debussy, au cimetière parisien de Passy.

LA MELODIE

Le mot grec *melos* désigne la phrase musicale, succession de sons organisés en hauteur et en rythme. On utilise parfois directement ce terme en français pour désigner l'esthétique de la thématique dans une œuvre déterminée, ou d'un compositeur particulier : on dira, par exemple, *la beauté du* mélos *chez Moussorgsky.*

Le terme *mélodie*, qui en dérive, correspond davantage à la signification de la racine grecque et désigne essentiellement une phrase musicale, succession de sons cohérents avec un élan initial, un développement et une conclusion. Lorsque la mélodie est affranchie de toute servitude d'accompagnement, comme dans le chant grégorien ou dans certains répertoires populaires traditionnels, elle peut porter le nom savant de monodie.

C'est en 1829 qu'Hector Berlioz, s'inspirant de poésies de l'Irlandais Thomas Moore, reprit ce terme pour désigner une *composition vocale avec soutien instrumental.* Il souhaitait ainsi redonner un prestige et une qualité artistique indéniable à une forme d'expression musicale que la romance sentimentale avait totalement affadi. Dans cette optique, on peut donc faire débuter avec les œuvres d'Hector Berlioz l'histoire de la mélodie française. Il est cependant évident que le chant français exprimant des sentiments lyriques, soutenu avec un accompagnement instrumental, voire simplement vocal, doit s'inscrire dans cette même histoire qui se confond dès lors avec l'histoire même de la langue. On en exceptera le grand air d'opéra, dont le caractère est nettement différent, spécifiquement dramatique, n'ayant pas le même caractère intime.

On pourra donc s'assurer des connaissances élémentaires sur l'évolution du genre depuis les XIIe et XIIIe siècles (cantilènes de troubadours et trouvères) jusqu'au XIXe siècle romantique (romances sentimentales) en passant par ses aspects divers : lais, virelais, ballades, rondeaux, chansons françaises de la Renaissance, chansons réduites au luth, airs de Cour, airs sérieux et à boire, vaudevilles et brunettes, ariettes et romances rousseausistes. Le lecteur comprendra qu'il est impossible de retracer ici cette longue histoire.

Berlioz a donc relevé le genre, souvent avec génie, en même temps qu'il l'a paré de ce nom nouveau : *mélodie.* La soixantaine d'œuvres qu'il a laissées dans ce domaine consiste en compositions isolées ou parfois regroupées en cycles, telles *Les Nuits d'été* d'après Théophile Gautier, ou les *Mélodies irlandaises* d'après Thomas Moore. On remarque la fréquente volonté d'utiliser des textes littéraires de valeur, ce qui n'était plus le cas dans la romance. Après Berlioz, la mélodie française va connaître un remarquable essor, comparable en importance à celui du *lied* dont elle se distingue par certains traits ou se rapproche par d'autres. Ainsi, la partie instrumentale ne sera plus limitée à un simple rôle de soutien, mais, comme dans le *lied*, devra faire corps avec le chant, éclairer d'harmonies adéquates tel mot, telle suggestion : elle cherchera à dessiner un paysage, à camper un état d'âme, à préparer, commenter ou prolonger l'émotion du texte et du chant en des *préludes, interludes* et *postludes* parfois développés. La mélodie est parfois pleine d'esprit, de fantaisie ou d'humour, mais son caractère sera souvent plus raffiné, plus intime, plus lyrique que celui du lied dont certains auteurs se rapprochent peut-être, ayant subi fortement son influence, mais dont bien des autres se sont délibérément éloignés.

Rares sont les compositeurs français n'ayant pas abordé le genre de la mélodie. Sans entrer dans le détail, ni même apporter toutes les nuances souhaitables, distinguons une première étape dans l'évolution du genre avec de remarquables mélodistes comme Charles Gounod, dont la *prosodie* (alliance du rythme verbal et du rythme musical) est particulièrement soignée, Jules Massenet, Georges Bizet, Edouard Lalo, Camille Saint-Saëns. Puis apparaissent les disciples de César Frank, au premier rang desquels on retiendra les noms d'Ernest Chausson, Guy Ropartz, Vincent d'Indy et surtout Henri Duparc, dont les treize mélodies (entre autres *Phydilé, L'invitation au voyage, La vie antérieure...)* sont des modèles du genre. On leur associera leurs amis Albéric Magnard et Emmanuel Chabrier.

C'est avec Gabriel Fauré surtout que la mélodie française va parvenir à son plus bel éclat, à son équilibre idéal. Trois recueils de vingt mélodies chacun sont caractéristiques de l'évolution de son style. Il faut y ajouter les cycles *La bonne Chanson* d'après Verlaine (1892), *Le jardin clos* (Van Lerberghe, 1918), *La Chanson d'Eve* (id. 1918), *Mirages* (Baronne de Brimont, 1919), *L'horizon chimérique* (J. de La Ville de Mirmont, 1922).

La fin du XIXe et le début du XXe siècle fut une époque dorée pour la mélodie française dont le répertoire est enrichi par des maîtres comme Claude Debussy, musicien de Baudelaire, de Fauré, de Pierre Louys, de Stéphane Mallarmé. On ne saurait ignorer ses *Ariettes oubliées*, les *Cinq poèmes de Baudelaire*, *Les Fêtes galantes*, les *Chansons de Bilitis*, les *Trois poèmes de François Villon.* C'est également l'époque d'un Maurice Ravel (1875-1937), élève de Fauré et créateur d'un récitatif très particulier, bien différent du lyrisme de Claude Debussy et de Fauré. Ses *Histoires Naturelles*, d'après Jules Renard, sont significatives de cette orientation. De sa quarantaine de mélodies, retenons *Shéhérazade*, les *Trois poèmes de Mallarmé*, les *Chansons de Don Quichotte à Dulcinée*, les *Mélodies populaires grecques*, les *Mélodies hébraïques*.

Parmi les musiciens les plus appréciés dans le domaine de la mélodie, on trouve Albert Roussel, Florent Schmitt, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Erik Satie, Darius Milhaud, Henri Sauguet, Georges Migot, Pierre Boulez et, sur un plan plus léger, Reynaldo Hahn et Louis Beydts. Mais cette liste n'offre qu'un vague aperçu sur la richesse de ce répertoire.

***

Les deux mélodies de Gabriel Fauré qui nous occupent appartiennent au *Second recueil*, publié en 1897, et qui renferme des compositions échelonnées de 1878 à 1887. Ce recueil atteste une très remarquable évolution du compositeur, qui va dégager des mélodies antérieures, où les facilités se rencontrent parfois, un art extrêmement personnel, solide comme le marbre sous son apparente fragilité, et dont *Les Roses d'Ispahan* et *Clair de lune* constituent deux témoins aussi prestigieux que différents l'un de l'autre. Il est difficile d'en aborder la présentation quand on considère les pages remarquables que leur ont consacré Vladimir Jankélévitch, dans le cadre d'une étude d'ensemble, Amy Dommel-Diény *(Les Roses d'Ispahan)* et surtout Geneviève de La Salle *(Clair de lune).* Le travail qui suit est redevable envers l'une ou l'autre et je leur en exprime mes remerciements.

LES ROSES D'ISPAHAN, OP. 39, N° 4

« *Le joyau de cet opus 39* », écrit Charles Koechlin. Cette mélodie en constitue le quatrième et dernier volet, après *Aurore, Fleur jetée* et *Le Pays de rêves*, sur des poèmes d'Armand Sylvestre.

Les Roses d'Ispahan ont été composées en 1884 sur une poésie de Leconte de Lisle parue la même année chez Lemerre dans les *Poèmes tragiques.* Cette mélodie se situe sur le plan des meilleures compositions du grand prédécesseur de Fauré dans ce domaine, Charles Gounod. Elle marque en quelque sorte un *terminus ad quem*, et l'expression la plus parfaite de cette « féminité fin de siècle » évoquée par J.-M. Nectoux [1].

---

(1) Cf. op. cit. laud. — On lira le bel hommage rendu également par J.-M. Nectoux sur la pochette du disque **Baccalauréat 1974**, pour lequel les interprètes des mélodies sont Camille Mauranne et...

C'est que, ajoute-t-il, « le raffinement de l'harmonie, la nonchalance feinte des rythmes, l'expression discrète d'une vive sensualité y sont poussées jusqu'au génie ».

Le choix d'un texte parnassien reflète un souci de la perfection du style et, compte tenu d'un certain académisme du poète, il faut reconnaître, imitée d'une poésie orientale, est remarquable de fraîcheur et non démunie, comme l'observe Jankélévitch, d'une certaine galanterie parisienne. Leconte de Lisle (1818-1894) a pris pour modèle un poète persan du début du VIII[e] siècle, Qays Ibn al Moulawah, surnommé « *le fou de Leïlah* » et qui perdit la raison à cause du dédain de sa bien-aimée. L'art de Leconte de Lisle est non seulement d'avoir rendu cet orientalisme en l'adaptant à notre sensibilité, mais encore d'avoir réussi une prouesse technique. En effet, les quatre quatrains sont composés de vers alexandrins de douze pieds très balancés et s'achevant tous sur les mêmes rimes rétrogrades, selon un procédé hérité des troubadours. En effet, les trois dernières strophes présentent en miroir les rimes initiales *mousse, oranger, douce, léger*. La césure est partout classiquement inscrite au milieu du vers, entre les sixième et septième syllabes, à l'exception du vers initial du dernier quatrain, où elle anticipe après la quatrième syllabe, brisant le rythme souple afin de traduire l'émotion du poète prononçant le nom de celle qu'il aime.

Ce rythme verbal, Fauré va l'unir étroitement avec le rythme musical, en une prosodie parfaite qui est l'une des caractéristiques de son art. Ainsi, les dactyles rapides du premier vers des deux premiers quatrains seront-ils monnayés en une gracieuse envolée de quatre doubles croches pour évoquer « *ce papillon léger* » du vers 9. Mais toute la prosodie mériterait un examen attentif qui en révélerait toutes les finesses.
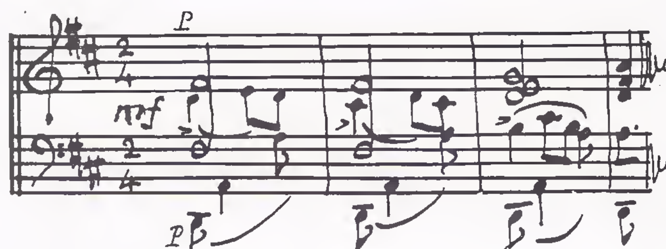
Tout en adoptant la structure strophique facile proposée par le poète, Fauré a voulu conférer à sa mélodie une forme plus élaborée, dictée par la psychologie même du texte. Cette forme est celle d'un *lied développé*, avec de larges interventions instrumentales. La formule de ce lied sera la suivante :

Prélude	**A 1**		**A 2**
Interlude	**A 1**		**A 2**
	B 1	**B 2**	
Interlude	**A 1**		**A 2**

Postlude

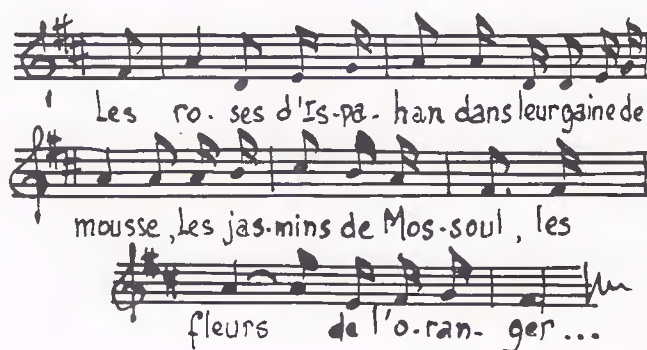
La tonalité générale est celle de Ré majeur. Le piano débute par sept mesures de *PRELUDE*.

Le rythme, doucement syncopé, s'appuie sur un balancement régulier de la basse, oscillant sans cesse de la tonique à la dominante, bases solides donnant une apaisante impression de repos. La douceur de la tierce est encore accentuée par la doublure à l'octave du fa



dièse à la main droite. On notera dans ce premier exemple la présence de rythmes caractéristiques, *X, Y et Z*. La partie d'alto chante, descendant sur un rythme dactylique, avec des retours sur elle-même, en broderies et notes de passage, du ré au la, note sur laquelle elle semble hésiter en appelant en broderie le degré supérieur avant de se stabiliser sur un accord de tonique tenu sur deux mesures. Durant quinze mesures, en un mouvement andantino, le rythme syncopé de la basse va poursuivre son balancement sur les pôles tonique-dominante, immense double pédale qui confère à ce début une extraordinaire solidité, un statisme illusoire, en fait, puisque tout est mouvement, en même temps qu'une impression de douceur paisible.
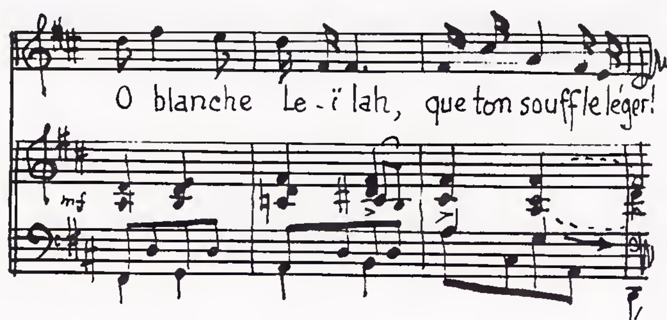
Premier volet *A 1 :* à la fin de la septième mesure, en anacrouse et dolce, la voix prend son essor en une espèce de psalmodie qui s'élance sans cesse vers la dominante, qu'elle atteint à diverses reprises sur les mots essentiels : *roses, Ispahan, mousse*. Parti sur la tierce, le chant semble ensuite éviter cette médiante, en réservant la douceur pour la fin de la phrase, où elle se conjugue harmonieusement avec le coloris de *Mossoul*. Juste avant, *les jasmins* avaient entraîné la voix jusqu'au frottement parfumé de la sensible contre la tonique.



Puis c'est un premier *INTERLUDE* au cours duquel le piano semble reprendre, dans sa trame toujours balancée, l'hésitation sur laquelle il s'était arrêté à la fin du prélude *(Z) :* cette fois, l'élan est pris, et toute une gamme ascendante croche pointée-double prépare l'entrée de la voix pour la seconde partie du volet *A*.

A 2 s'ouvre en mi majeur, sur un crescendo dont l'expansion totale sera sur « *blanche Leilah* », du moins sur la syllabe initiale, quatre mesures plus loin. Douce

chute de sixte de la voix sur le nom de *Leïlah.* Cette section A 2 ne s'achève pas banalement sur un mouvement conjoint descendant de fa à ré, mais par une gracieuse inflexion où tout l'arpège « *que ton souffle* », fait office d'appoggiature ornée du mi qui suit, le tout sur l'accord de septième de dominante du ton principal.
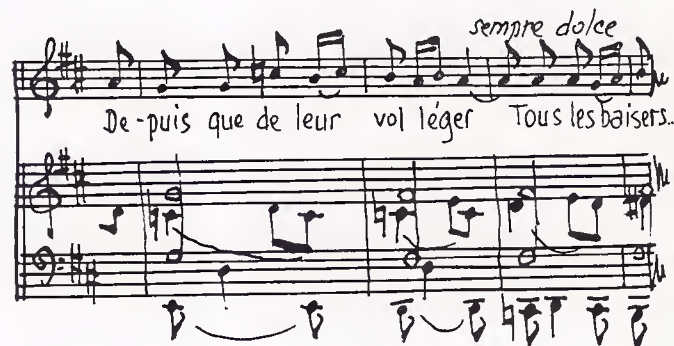


Notons que la véritable appoggiature, le fa, est à la main droite au piano, où elle ne se résoud pas, mais anticipe la tierce de l'accord de ré majeur. Toute cette section *A 2* est sur un nouvel accompagnement jouant sur des renversements d'accords de septièmes de dominante en mi majeur, ré majeur, mi majeur et ré majeur. En fait, ce sont là des broderies harmoniques autour du ton principal, broderies opérées avec des renversements tels que le triton ou la sixte sensible, lesquels permettent à ce magicien des sons qu'est Gabriel Fauré de jouer sur plus d'une exquise équivoque.

Le piano retrouve, à la mesure 22, son équilibre initial : c'est un premier interlude, s'étendant des mesures 22 à 26. Cet interlude reprend le motif du prélude, mais l'hésitation (rythme *Z*) remarquée aux mesures 4-5 n'est plus suivie de l'accord tenu qui préparait l'entrée de la voix. Celle-ci intervient directement au bout de quatre temps : elle redonne *A 1.*
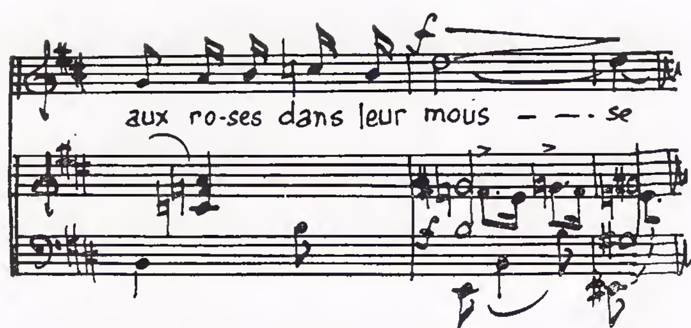
Au début de 30, la septième majeure qui est au chant (ut dièse) met en vedette l'hémistyche « *Sonne mieux que l'eau vive...* », « *mieux* » étant ainsi doté de cette saveur particulière déjà notée dans la strophe initiale sur *jasmin.* Il faut également noter la belle syncope de la fin de cette même mesure, où l'accent tonique qui se place sur *vive,* anticipe sur le temps faible, donnant à ce qualificatif une réelle vigueur, néanmoins tempérée par le degré sur lequel il est chanté : la médiante. Tout le rythme de la strophe I se trouve modifié ici, mais sur la même mélodie. Retour du motif d'élan *(Z)* à la mesure 33, également en un decrescendo qui réintroduit les trois incises initiales de *A 2,* quasi semblables à celles de la première strophe, n'étaient les menues différences de prosodie. Par contre, la dernière incise correspondant à l'hémistyche « *au bord d'un nid de mousse* » entraîne une inflexion mélodique nouvelle, descendant non plus vers la tonique du ton principal mais par degrés conjoints, ce qui entraîne une lumineuse modulation en fa dièse majeur.

Il n'y a guère qu'une brève transition, sans véritable interlude, pour parvenir à *B,* volet central de cette forme-lied, et qui débute à la mesure 43. Dès 41, la partie d'alto de l'accompagnement reprend le rythme dactylique *X* du début, glissant légèrement par broderies ou appoggiatures successives vers le grave, et s'arrêtant au do naturel où elle semble freinée. La basse a repris dès 41 son oscillation tonique-dominante en fa dièse majeur, comme au début. Il semblerait que le calme du premier volet se puisse retrouver, mais rapidement, l'atmosphère s'assombrit... Dès 42, on module apparemment en si mineur, mais la mesure suivante passe enharmoniquement du la dièse au si bémol. La marche des voix engendre ici une impression de malaise, suscitée par l'intervalle de quinte augmentée si bémol fa dièse, enchaînant sur une quinte diminuée fa dièse-do. Ces dissonances non résolues, tempérées par le jeu des arpèges et des rythmes, dénoncent le drame du poète, son abandon par Leïlah. Nous sommes maintenant dans la tonalité de la sous-dominante, sol majeur dont la note caractéristique, le do naturel du IVe degré, harcèle nos oreilles, tant à la basse qu'aux autres parties, même au chant. Le musicien semble indécis



pour aller vers mi mineur, puis s'y résoud enfin à la mesure 52 où commence *B 2.* L'accompagnement des premiers vers est tout entier en mi, d'abord modal, puis mélodique ascendant sous la rime, cependant que la voix s'infléchit gracieusement en un mouvement de sixte descendant de la tonique à la sous-tonique pour revenir à son point de départ. Le piano reprend alors la formule d'élan *Z,* mais sur un pentacorde seulement. Le dernier vers de ce troisième quatrain est tout entier sur la neuvième de dominante de la mineur. Il semble que l'on soit parvenu à l'instant de suprême désarroi ; mais seul le piano exprime cet état d'âme. La mélodie reste en effet très coulante. Elle parvient à une longue tenue sur le ré 4, qui constitue une dissonance de septième avec la basse, mais conserve néanmoins son équilibre privilégié de tonique principale.

A l'*INTERLUDE* des mesures 59-60, Fauré va revenir au ton initial de ré majeur par le doux accord de sixte sur le IIIe degré. Si cette harmonie peut paraître mièvre, elle s'imposait néanmoins, après la tension précédente, pour retrouver, d'une part, le calme du premier volet, d'autre part, pour atténuer rapidement la dureté du ré aigu que nous venons de quitter — à la rime *mousse* — et sous lequel venait âprement frotter l'octave diminuée mi dièse-mi naturel.



L'interlude doit donc très vite apaiser ce bouleversement intérieur suggéré par le piano.

Le *DERNIER QUATRAIN* renouvelle « les enchantements fleuris et parfumés du début ». Ici encore, l'accord tenu des mesures 6-7 est éliminé, et l'interlude se trouve réduit aux deux mesures 68-69. Puis reviennent les mêmes éléments que dans les volets *A 1 et A 2*. Le chant s'achève decrescendo, et les sortilèges s'estompent au piano en quatre mesures de postlude au cours desquelles, avec un art subtil, Fauré tempère le caractère solennel d'une cadence plagale arpégeant à la main droite l'accord parfait de ré. La partie de ténor donne en dernier écho le rythme *Z*, hésitant avant de s'arrêter sur la dominante au sein du doux accord terminal.

CLAIR DE LUNE (MENUET), OP. 46, N° 2

Voici la page la plus représentative, par son équilibre, son parfum de poésie authentique, son classicisme à la fois tendre, hautain et désabusé ou simplement impitoyable sous la tendresse, de ce qu'il est convenu d'appeler la *seconde manière* de Gabriel Fauré. Gabriel Fauré dont on a dit qu'il était le musicien de Verlaine en qui il a trouvé un poète à sa mesure, tout en demi-teinte, chez lequel « l'imprécis au précis se joint », où la sensualité, la pudeur, l'émotion trouvent le merveilleux équilibre du goût français.

Le décor même est celui d'une féérie nocturne dans un parc comme en a peint Watteau, où ce pauvre Silène qu'est Paul Verlaine trouve des compagnons idéaux pour sa nonchalante rêverie... Elle se poursuivra, cette rêverie, tout au long des *Fêtes Galantes* qui inspirèrent souvent Fauré (2) et dont l'ultime écho retentit — à la fin de la vie du musicien — dans la suite *Masques et Bergamasques*.

Ecrite en 1867, le *Clair de lune* de Verlaine portait précisément à l'origine le titre de *Fêtes Galantes*, qui fut donné à l'ensemble du recueil lors de la réédition de 1886. C'est cette seconde édition qu'utilisa Fauré lorsqu'il mit *Clair de lune* en musique en 1887. Cet op. 46 n° 2 est d'ailleurs le premier fruit de la collaboration de ces deux artistes d'exception. Le parc, tout peuplé d'étranges silhouettes dansant un étrange *menuet* — le sous-titre précise ce point — est inondé par la clarté de la lune. La lune, astre des mensonges et des fantasmes, accentue le caractère irréel du tableau qui se déroule comme un rêve. Mais ce n'est point la lune fantastique des romantiques, c'est l'astre de Pierrot et des sérénades nocturnes du baroque. « *Pour être une chanson galante,* Cair de lune *ne fait pas exception à l'impression générale de tristesse donnée par les œuvres de la « période sombre » de Fauré (1885-1890) ;* Clair de lune *est bien un madrigal, mais un madrigal triste* » (J.-M. Nectoux).

La première constatation musicale qui s'impose concerne le rôle attribué à chacun des protagonistes : c'est le piano qui anime la fête, alors que la voix décrit le spectacle, mais sans y participer, comme quelque Indifférent imaginé par Watteau. Le chant semble accompagner le piano, placé comme en surimpression, dit Jean-Michel Nectoux, sur cette danse qui n'en est pas véritablement une. Fauré opère donc ici avec maîtrise une dissociation dont il est quelques rares exemples dans l'Histoire de la Musique française (je songe à certaines pages de Berlioz, tel *Harold en Italie*). Dans *Clair de lune,* deux structures différentes vont donc s'allier avec ambiguïté : d'une part, celle du chant, que d'aucuns ont considéré comme une mélodie continue, sans forme précise alors qu'il s'agit, psychologiquement, d'un lied développé en trois sections *A B C* correspondant au climat de chacun des trois quatrains. La partie de piano ne présente pas la structure traditionnelle du menuet avec ses reprises et son trio ; mais le rythme est bien celui de la danse, d'un agogique souple et magnifiquement phrasé. La structure de cette partie instrumentale reste équivoque entre le lied et le rondo. Son schéma pourrait être développé ainsi :

Prélude	A 1		A 2		A 1
I	A 2		A 3		A 3
Interlude			(A 1)		
II	A 1		A 1		A 2
Interlude			(B)		
III	B	A 1		B	(A 2)
Postlude			(A 1)		

On constate que plusieurs sections se subdivisent à leur tour en trois éléments, mais de façon irrégulière. Le retour de ces incises évoque une forme rondeau, notamment avec A 1, très chantant, qui revient, obstiné mais charmeur, tel un véritable refrain. Le rapport tonal I-IV entre A 1 et A 2 n'est pas sans faire penser également au rapport des éléments thématiques d'une sonate.

La tonalité générale est si bémol mineur, le pathétique si bémol mineur cher à Chopin et à Tchaïkovsky, ce qui accentue l'étrangeté de la scène.

Le poème est composé de douze décasyllabes à césure épique répartis en trois quatrains.
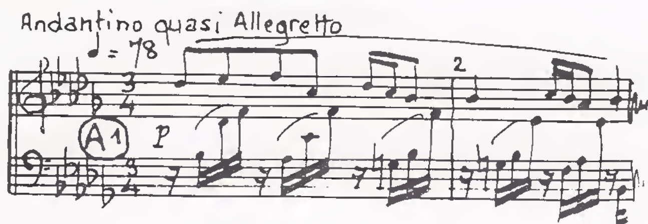
Le paysage choisi, c'est l'âme de la bien-aimée, dont l'absence fait que dans ce parc en fête, les soupirs et les regrets règnent déjà en maîtres.
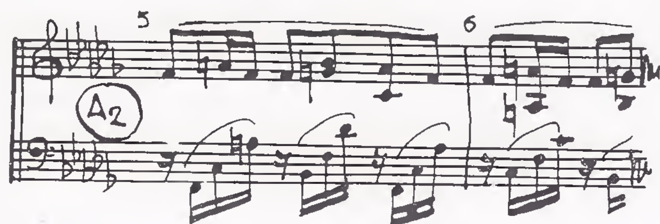
---

(2) Et d'autres compositeurs notamment Claude Debussy dont les deux séries de **Fêtes Galantes** et tout particulièrement le **Clair de lune** pourront être écoutées avec profit.

Premier volet (mesures 1-23)

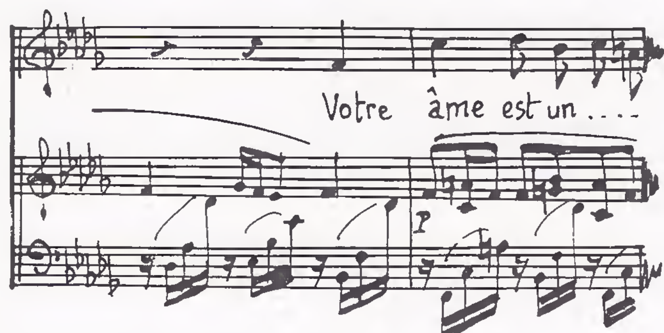
C'est le piano qui brosse ce « paysage choisi ». Tonalité, si bémol majeur. Sur de légers arpèges de la main gauche, le motif *A 1* s'envole à la main droite tel un léger chant de flûte : deux belles mesures auxquelles répond une seconde incise semblable, mais une tierce plus bas, déployant ses grâces également autour de l'accord parfait de tonique :



Une première équivoque se produit à la mesure 5, où l'arrivée de l'accord de dominante sous un nouveau motif très différent *(A 2)* — cependant que la main gauche se déplace dans le registre grave — fait croire simultanément à une modulation en fa majeur et à l'exposition du second thème d'une « mini-sonate » :
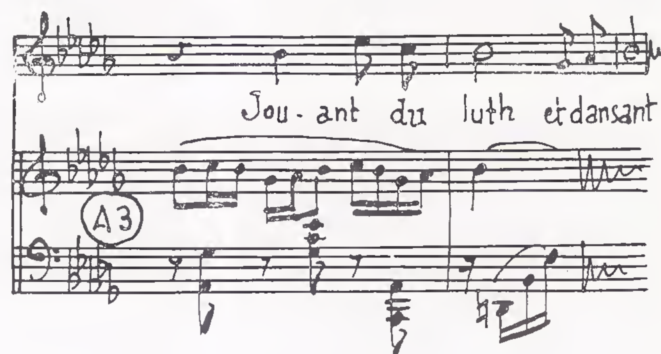


Trois fois répété, avec une menue modification des arpèges légers de la main gauche, *A 2* entraîne le chant vers son zénith, vers un fa indécis et suspensif. Mais, *sempre dolce* avec un *decrescendo*, la main gauche donne l'impression, par de légers glissements harmoniques, d'un retour au ton initial. Reprise de *A 1* puis, dans les conditions initiales, de *A 2*. Il s'agirait donc d'une véritable double-exposition. Néanmoins, Fauré fait entrer presque à l'improviste la voix, qui apparaît discrètement au troisième temps de la reprise de *A 2*, et sur un unisson avec la main droite au piano :



Le chant repose surtout sur le la naturel, tierce de l'accord de dominante, donc très douce, mais teintée d'une instabilité inhérente à son caractère de note sensible du ton principal. Le sol naturel est là également pour renforcer l'illusion de fa majeur.

La rupture rythmique due au triolet de « *bergamasques* » est accompagnée d'équivoques harmoniques : ré naturel à la basse soutenant un accord de sixte fait penser à mi bémol mineur, dont l'arpège descendant est à la main droite. Mais l'oreille entend cet accord comme une cadence plagale, évitée au profit d'une neuvième de dominante de ré bémol majeur. C'est alors qu'apparaît *A 3* au piano, sur une belle inflexion du chant :



Ces équivoques se maintiennent sous *A 3* répété deux fois, mêlés aux équivoques du poème. On notera le génie avec lequel Fauré tourne, à la mesure 20, la difficulté prosodique posée par l'enjambement du vers 3 au vers 4.

... et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Mieux, cette subtilité du rythme verbal lui permet de mettre en relief les mots essentiels : *luth*, *dansant*, *tristes*, *fantasques*. A la basse, les accords ne sont plus arpégés maintenant, mais plaqués à contretemps, « rendant plus équivoque et plus lunaire encore le rythme de ce menuet amorti par le gazon des pelouses » (V. Jankélévitch).

Le motif de danse se déploie en guirlande à la fin du quatrain : longue gamme ascendante qui se stabilise sur trois notes avec lesquelles s'affirme, mais en porte-à-faux sur un contretemps, la tonalité relative de ré bémol majeur. Ces trois notes tournent en rond, gracieusement : c'est l'incipit de *A 1*, qui constitue le premier

INTERLUDE (mesures 24-25) dont le rythme, par augmentation, semble hésiter, comme d'un automate dont le mécanisme ne serait pas remonté. En outre, le dessin thématique tout autant que les appuis tonaux semblent appeler le six-huit, alors que la mesure est toujours à trois-quatre :
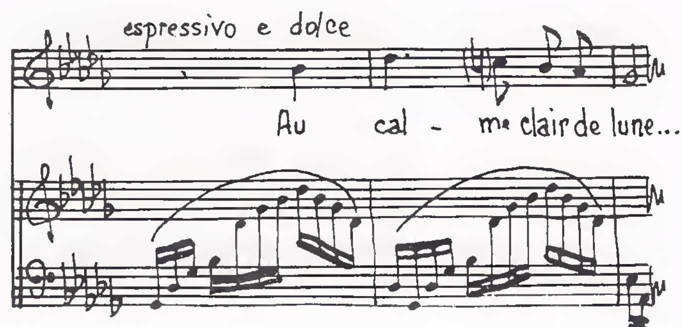
« Rythmes sournois, accentuations perfides — comme tout paraît flottant et comme tout est précisément et rigoureusement ajusté », écrit encore Vladimir Jankélévitch. Retour des arpèges égrénés : deux arpèges isolés qui semblent redonner l'impulsion. Le premier est en ré bémol majeur, mais le second, aboutissant à un la naturel, réintroduit le ton principal.

Second volet (mesures 26-36)

Retour de *A 1* sous une nouvelle mélodie au sein de laquelle un ré naturel, médiante du ton majeur, s'inscrit ironiquement sous les mots « mode mineur », astuce qui semble tellement expressive à l'auditeur et qui fait cependant le contraire de ce que dit le texte ! Maurice Ravel s'amusait de cette petite rouerie de son maître : il est le premier à l'avoir signalée. Puis « *l'Amour vainqueur* » s'élance triomphant vers la tonique ré bémol (mélodiquement parlant) alors que A 1 reste toujours en si bémol mineur au piano. « *La vie opportune* » est affirmée sur la dominante, mais le piano reprend *A 1*, doux et triste. L'ambiguïté tonale si bémol mineur/fa majeur renouvelle jusqu'à la mesure 36 (sans sensible), laquelle enchaîne sur une magnifique mesure de *TRANSITION* 37 : tandis que tient une pédale supérieure de dominante, l'accord parfait majeur de fa arpégé à la main gauche laisse glisser chromatiquement la basse jusqu'au ré bémol.

Troisième volet (mesures 38-55)

L'illusion est éphémère : ce ré bémol frappé sur le temps fort de la mesure laisse entendre une modulation à la Gounod. Mais le jeu est plus subtil : à l'accord de ré bémol attendu, se substitue celui de sol bémol majeur, qui en est la sous-dominante. Ces arpèges sont largement étalés sur le clavier, donc fort différents de ce qui précédait :



On dirait que « le fluide de minuit a troublé toutes ces ombres dansantes, et voici que s'éveille dans leur cœur une langueur infiniment mélodieuse ; elles sont calmes, tristes à défaillir... » (Jankélévitch). Ces arpèges, « moëlleux comme un tapis de feuilles mortes », soutiennent un chant d'une souveraine poésie, dans lequel « *le calme clair de lune* » s'épanouit sur une inflexion hypolydienne (mode de fa transposé) qui met en lumière le triton cher à Fauré. La mesure 41 s'équilibre sous le mot *lune*, avec la septième de dominante de ré bémol. Quelle antithèse, cette lune perfide apportant une apparente béatitude, avec cet accord calme et solide, stabilisateur, mais qui débouche sur *A 1* en si bémol mineur, ton général, mais curieusement soutenu cette fois par l'accord de sol bémol ! ([3]). Retour des larges et moëlleux arpèges sous le lyrisme toujours généreux de la ligne vocale. C'est ensuite *A 2* qui reparaît, mais au ton principal en dépit du ré naturel et du la bémol à la basse. Constamment, le piano (main droite) et le chant sont attirés par fa, cette note-pivot de toute l'œuvre. Quatre fois répété, *A 2* enchaîne avec *A 3* par une mesure transitoire où la main droite donne l'accord parfait de si bémol cependant que la main gauche, dit Geneviève de La Salle, sous-entend toujours l'hypolydien (en est-on si sûr ? ...

i

fa

fi

b

na

M

vrain

sique qu'on viendrait de ... son refrain *A 1* quasi mécanique, tout entier en si bémol mineur cette fois. La mélodie instrumentale s'achève comme à regret sur la dominante dont elle tente à deux reprises de s'évader pour reprendre son essor sur le sixième degré, mais en vain. Les sortilèges s'estompent : trois derniers accords très doux laissent tomber un voile sur ce tableau de rêve.

***

Dans son beau livre consacré à Gabriel Fauré et ses mélodies, le philosophe Vladimir Jankélévitch remarque que « *Fauré excelle, en simulant l'indifférence, à égarer les cuistres ; ses rythmes, fuyant toute violence, toute précision trop chorégraphique, toute vison hallucinatoire des choses, savent être doucement persuasifs et conduire l'imagination à leur gré...* ». On se gardera donc de trop disséquer ce petit joyau, qui marque une date très exceptionnelle dans l'évolution de l'art musical.

On songera aussi à ce que Jacques Chailley a été le premier à souligner avec précision, que Fauré n'a jamais été élève du Conservatoire et, par celà même, n'a jamais été soumis aux règles arbitraires et tyranniques de l'harmonie tonale. Ses maîtres l'ont plongé d'emblée dans le monde très fluide au plain-chant parisien du milieu du siècle dernier, très éloigné également de la conception du chant grégorien tel que l'a renouvelé la prestigieuse école monastique de Solesmes. Musicien des demi-teintes, Fauré excelle dans le jeu des faux-changements de tonalité, conservant l'ossature-pivot d'une tonalité de base autour de laquelle les modulations accessoires n'apparaissent que comme des tonalités-broderies ([4]).

Restons avant tout sous le charme profond de ce Fauré-musicien, qui reste avec Watteau le peintre et Verlaine le poète, représentatif d'une exceptionnelle trilogie française.

---

(3) Il est curieux de noter qu'un instant, au moment où il composa ce texte, Paul Verlaine avait écrit comme second hémistyche du vers non pas **« triste et beau »**, mais **« de Watteau »**.

(4) Cf. Jacques Chailley, **Traité historique d'analyse musicale**, Alphonse Leduc, Paris (1955), 103.

par René KOPFF
Professeur d'Education Musicale

Discographie

Le « Disque du Baccalauréat 1974 » - Pathé-Marconi, **Voix de Son Maître, Cosi 12592** (se le procurer chez un disquaire).

Partition

Salabert Pocket Scores - E.A.S. 14.303 b.

L'auteur

Né au Havre en 1892 de parents suisses, Arthur Honegger est mort à Paris en 1955. Bien que Suisse, il se rattache à l'Ecole Française de la première moitié du XXe siècle. Il fit ses études d'abord à Zurich, puis à Paris. Après la guerre de 1914-18, il se fixa définitivement dans la capitale de la France. Dès sa création en 1920, Honegger faisait partie du célèbre mais factice « groupe des six » (réunissant autour de Satie, puis de Cocteau, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey et Germaine Tailleferre), davantage unis par les liens d'amitié et la simple mais formelle détermination de servir la jeune musique française, que par une orientation commune véritable, chacun gardant donc ses affinités esthétiques propres et son entière indépendance. Resté à Paris pendant la dernière guerre mondiale, Honegger était professeur de composition musicale à l'Ecole Normale Supérieure de Musique.

Ses œuvres

De la musique instrumentale à la musique symphonique, de la mélodie à l'oratorio et à l'opéra, de l'opérette à la musique de film, Arthur Honegger a pratiqué tous les genres avec un égal bonheur. Il serait trop long d'énumérer ici ne serait-ce que les principales de ses œuvres. Bornons-nous à citer celles qui sont universellement appréciées et souvent reprises dans les concerts et les enregistrements.

Parmi les grandes fresques dramatiques :

Le Roi David (1921) ;
Antigone (1927) ;
Jeanne d'Arc au bûcher (1935) ;
La danse des Morts (1938) ;
La cantate de Noël (1953).

Parmi les œuvres symphoniques :

Les poèmes symphoniques (Pacific 231 - Rugby) ;
Et les cinq symphonies.

Les symphonies de Honegger

Ce n'est qu'à trente-huit ans, parvenu à la maturité de l'âge, que Honegger s'attaqua à ce genre en composant sa première symphonie, une œuvre brève dans un style concertant d'une grande sobriété.

Il fallut ensuite attendre plus de dix ans pour en arriver aux quatre autres qui se succédèrent dans un rythme plus serré entre 1941 et 1951 :

— la symphonie n° 2, pour cordes (et trompettes ad. lib.) 1941 ;
— la symphonie n° 3, dite « symphonie liturgique », qui traduit l'angoisse éprouvée par l'auteur pendant la guerre devant la destinée de l'homme (1945-46) ;
— la symphonie n° 4, « Deliciae Basilienses », composée pour le 20e anniversaire de la fondation de l'orchestre de chambre de Bâle, et chantant la joie de retrouver les amis suisses (1946) ;
la symphonie n° 5, baptisée « Di tre ré » (des trois ré), de nouveau plus tourmentée et plus dramatique que la précédente (1951).

Son art

Honegger est un musicien universel et indépendant, d'une large ouverture d'esprit, d'une grande spontanéité, aussi fortement lié à l'art allemand qu'à l'art français. Profondément traditionnaliste, nourri du classicisme et du romantisme allemand dont il a hérité le souci de la construction solide, affiné au contact de la jeune école française dont il a retenu la clarté et la concision du langage, il a su être moderne sans renier le passé. Prenant Bach pour modèle, il a su pourtant rester un homme de son temps et assimiler heureusement toutes les techniques nouvelles du langage musical. Voici ce qu'il a répondu à ce sujet à Jean Cocteau : « **Il me paraît indispensable, pour aller de l'avant, d'être solidement rattaché à ce qui nous précède. Il ne faut pas rompre le lien de la tradition musicale...** ».

Le plus souvent, ses symphonies sont composées pour un orchestre de chambre plutôt que pour un grand orchestre symphonique. Ce qui lui importe avant tout, c'est

l'unité et l'équilibre de la structure. Tout en ayant une profonde aversion pour un schéma donné, il utilise dans toutes les cinq symphonies le traditionnel plan tripartite de la symphonie préclassique : vif, lent, vif. Mais c'est avant tout dans la forme renouvelée de chaque mouvement que Honegger fait preuve d'originalité. Rigueur et équilibre sont chez lui le résultat de constructions absolument différentes des normes classiques. Un mouvement symphonique de Honegger est une progression structurée et implacable vers un sommet dramatique. Ainsi, tout en respectant les normes universelles d'équilibre et d'unité, il fait œuvre originale en arrivant au même résultat avec des moyens renouvelés d'une manière toute personnelle.

Interrogé à ce sujet par Bernard Gavoty, voici ce qu'il répond dans « **Je suis compositeur** » : « **Pour moi, un ouvrage symphonique doit être construit logiquement, sans qu'on puisse glisser entre ses différentes parties le moindre élément anecdotique. Je le répète : il faut donner l'impression d'un récit où tout s'enchaîne, l'image d'une construction déterminée... La musique est une géométrie dans le temps...** ». Et plus loin : « **J'attache une grande importance à l'architecture musicale, que je ne voudrais jamais voir sacrifiée à des raisons d'ordre littéraire ou pictural. J'ai une tendance, peut-être exagérée, à rechercher la complexité polyphonique. Mon grand modèle est J.-S. Bach. Je ne cherche pas, comme certains musiciens anti-impressionnistes, un retour à la simplicité harmonique. Je trouve, au contraire, que nous devons nous servir des matériaux harmoniques créés par cette école qui nous a précédés, mais dans un sens différent, comme base à des lignes et à des rythmes...** ». Ailleurs encore, il donne à ses élèves le conseil suivant : « **Si votre dessin, mélodique ou rythmique, est précis et s'impose à l'oreille, les dissonances qui l'accompagnent n'effaroucheront jamais l'auditeur. Ce qui le rebute, c'est de se noyer dans un marécage sonore dont il ne voit pas le rivage et dans lequel il s'engloutit rapidement** ».

Son penchant pour les formes claires et précises et pour la solidité de la construction technique le préservait des expériences douteuses comme des développements inutiles. Dans chaque œuvre, forme et style naissent spontanément de l'idée génératrice, du sujet traité.

A propos du fond, du contenu de sa musique, Honegger prétend : « **Ma musique n'est en aucune façon une musique pure** ». En effet, elle n'est jamais une simple construction abstraite. Honegger charge sa musique d'un profond sens philosophique et humain. Elle est souvent traversée par la force d'un sentiment religieux puissant. Il comprend sa mission de musicien comme un véritable apostolat. Son œuvre est un message humain dicté par une profonde tendresse pour une humanité déchue et quasi-condamnée.

LA DEUXIEME SYMPHONIE

Projetée de longue date, cette deuxième symphonie ne vit le jour qu'à partir de l'hiver 1940-41. C'est le chef d'orchestre bâlois Paul Sacher qui avait demandé depuis longtemps à Arthur Honegger de composer une œuvre symphonique pour le dixième anniversaire de la fondation de l'orchestre de chambre de Bâle, dont la célébration devait avoir lieu en 1936.

L'élaboration de l'œuvre fut difficile, et Honegger avait commencé, comme d'habitude, pour le mouvement lent. Un moment donné, en effet, il envoya à son ami bâlois un premier « mouvement lent » qui n'a jamais été joué. Entretemps, la guerre éclata, puis ce fut l'occupation. Le musicien en était profondément affecté. Il le dit dans sa lettre à Sacher : « **Je voulais t'écrire depuis longtemps déjà, mais je dois t'assurer que j'ai été un peu déprimé par les tristes événements que nous vivons** ». Ce n'est donc qu'en octobre 1941 qu'elle fut terminée. Sacher n'en apprit l'achèvement que lorsqu'en décembre 1941 Ernest Ansermet put lui remettre le microfilm de la partition. Programmée pour le mois de janvier 1942 à Bâle, elle ne put être exécutée, les différentes parties instrumentales n'étant pas parvenues à temps. Ainsi Paul Sacher ne put la créer que le 18 mai 1942 à Zurich. Elle fut reprise le 25 juin de la même année à Paris par Charles Münch.

Ainsi donc l'élaboration de cette œuvre s'étendit sur plus de cinq ans. Donnons une fois de plus la parole à Honegger lui-même qui écrit dans le bulletin de l'orchestre de chambre de Bâle : « **... La Symphonie pour cordes était une promesse faite depuis des années à P. Sacher, et différents départs, différentes esquisses se sont succédés sans résultat. Cependant, pendant l'hiver 41, l'Adagio s'est peu à peu construit... J'ai longuement travaillé au premier morceau afin de lui donner une forme suffisamment serrée et rigoureuse sans détruire la violence intérieure dont je me flatte de l'avoir pourvu et qui doit s'opposer à l'austérité du motif initial. Pour le final, j'ai cherché un élément brillant, contrastant avec les premières parties... Mes préoccupations générales concernant cette symphonie sont restées les mêmes... : 1) Rigueur de la forme, suppression de la réexposition telle qu'elle figure dans les œuvres classiques où elle donne toujours un sentiment de longueur. 2) Recherche de thèmes suffisamment dessinés pour attirer l'attention de l'auditeur et lui permettre de suivre le développement de l'histoire. 3) Je n'ai cherché aucun programme, aucune donnée littéraire ou philosophique. Si cette œuvre exprime ou fait resssentir des émotions, c'est qu'elles se sont présentées tout naturellement, puisque je n'exprime ma pensée qu'en musique et peut-être sans en être absolument conscient...** ».

C'est donc une œuvre sombre et tragique dont M. Landowsky affirme que « **la musique pure y est transfigurée par le sentiment du conflit dramatique** ». Il est certain qu'elle reflète fidèlement l'état d'angoisse et de dépression, mais aussi d'espoir désespéré que l'on retrouvera également dans la symphonie liturgique.

Comprenant les trois mouvements d'une symphonie préclassique, solidement charpentée dans la complexité de sa structure, d'une dense écriture symphonique, elle n'est pourtant conçue que pour un orchestre à cordes dont l'auteur sait tirer une grande tension expressive. Vers la fin du troisième mouvement s'ajoute « ad libitum » une trompette, non comme partie indépendante, mais en simple renfort, pour mieux faire ressortir le choral des premiers violons.

ANALYSE

Premier mouvement : Molto moderato - Allegro : 4/4-2/2

Nous avons déjà souligné le souci constant de Honegger de renouveler librement, mais solidement la forme. Aussi constaterons-nous qu'il est délicat de vouloir analyser cette œuvre et notamment ce premier mouvement en usant des moules classiques traditionnels. Les uns ont voulu y voir une « **rondo asymétrique** » dont le refrain serait constitué par le fréquent retour (non textuel) du thème du premier allegro ou de ses éléments partiels ou transformés. D'autres ont voulu y retrouver les trois parties de la forme-sonate : exposition avec introduction lente, premier thème principal plus rythmique à l'allegro (mes. 30), deuxième thème principal plus chantant (mes. 70) ; développement central (mes. 105) ; réexposition à rebours chère à Honegger (à partir de mes. 176 ou seulement 190).

Mais on peut aussi arguer de la triple succession « Molto moderato - Allegro » pour essayer de trouver une structure ternaire, vivante et équilibrée, dans cet agencement immédiat du mouvement : une première partie exposant et développant normalement les idées (mes. 1 à 153) ; une deuxième amplifiant le pouvoir expressif par une concentration accrue du matériel thématique, souvent combiné ou superposé (mes. 154-252) ; une troisième constituant, après la tension centrale, une espèce de retour au calme, ou plutôt à l'abattement conclusif (mes. 253-284).

Une introduction lente chargée d'angoisse répète longuement (dix fois) une plainte obstinée des altos. Véritable obsession, ce thème d'introduction (I, 1) est complété (mes. 9) par un motif des premiers violons, puis accompagné par des soupirs dissonants et à contretemps des violons (mes. 16, puis 24).

Le premier thème principal de l'allegro (I, 2) (mes. 30) est violemment scandé dans les profondeurs des basses. De structure très carrée (une phrase de huit mesures facilement décomposable en éléments de deux mesures), ce thème est repris par les autres pupitres (mes. 38). Remarquons à propos de l'introduction et de ce premier thème vigoureux le caractère dramatique de cette opposition d'abattement et de révolte intérieure. Le martèlement obstiné du début (mes. 48) essaie de relancer le thème (mes. 50) et se poursuit par un chant alternatif des violons (mes. 55), des violoncelles (mes. 57), puis des altos (mes. 61), pendant que les violons esquissent un motif rythmique caractéristique avec triolet (mes. 61) (I, 3), que déjà les basses répètent (mes. 64) et que nous retrouverons dans les développements ultérieurs.

Une nouvelle phrase apparaît (mes. 70) (un peu moins vite) et qui pourrait être le deuxième thème principal de l'exposition, un thème chantant des premiers violons (I, 4), également de structure très classique en huit mesures. Remarquons aussi le dessin régulier en croches et les accords des altos qui accompagnent ce thème de leur chromatisme douloureux.

« A tempo » s'amorce un premier développement. Dans le contexte d'éléments rappelant le thème d'introduction, c'est le motif rythmique des basses (I, .3) qui prend des élans successifs (à partir de mes. 78) ; son imitation entre les basses et les premiers violons (mes. 86) se resserre de plus en plus (mes. 90), passant aux altos et, par renversement, aux seconds violons (mes. 94). Cette strette aboutit finalement (mes. 97) à un tutti sur le thème d'introduction accéléré, diminuant progressivement, et pouvant marquer la fin de ce que certains appellent l'exposition. Un nouveau développement prend son départ sur des éléments du premier thème principal (mes. 105). Après avoir été fortement martelé à l'unisson de tout l'orchestre (mes. 117), l'élément arpégé du thème se superpose à des rappels du motif rythmique (mes. 122). Des entrées en imitations serrées sur le premier thème principal (mes. 137) débouchent sur un martèlement régulier en diminuendo qui termine ce développement et en même temps le premier grand ensemble de présentation et d'exploitation thématique.

Le mouvement lent et le thème d'introduction reviennent (mes. 154), un peu abrégé, car le lamento insistant des altos n'apparaît que huit fois, bientôt enrichi par un contrechant des premiers violons, progressant vers une tension de plus en plus forte et aboutissant à la reprise de l'allegro (mes. 176).

Ce sont (mes. 176), avec les croches et les chromatismes de l'accompagnement, des éléments du deuxième thème principal qui apparaissent d'abord. Puis (mes. 190), dans un mouvement un peu moins vif, en double canon, au deuxième thème qui se poursuit, se superpose le martèlement du premier thème principal. Tandis que celui-ci apparaît en imitations aux deuxièmes violons et aux altos divisés, premiers violons et violoncelles s'imitent dans le thème chantant. Puis à (partir de mes. 200) ce sont des éléments du premier thème principal et du motif rythmique qui se combinent pour aboutir par une large progression à un tutti sur l'élément arpégé du premier thème principal (mes. 229). A l'apogée de ce nouveau développement (mes. 237) se superposent le thème d'in-
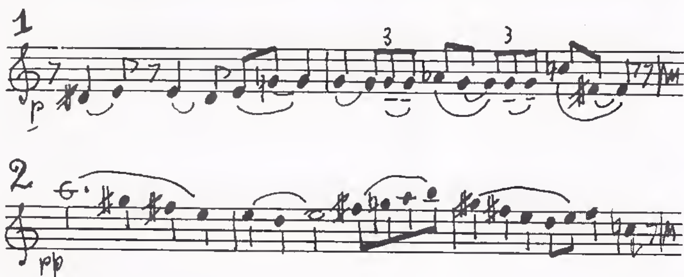
troduction et son augmentation en noires aux violons, l'augmentation décalée aux altos et le premier thème principal dans les basses. Dans un diminuendo peu à peu retenu sur des éléments du thème d'introduction, cette fureur révoltée semble vouloir céder la place à une amère résignation.

Le troisième volet ramène en effet de nouveau le thème d'introduction (mes. 253) auquel se superpose pourtant encore une variante ralentie du chant du deuxième thème principal. Et dans un bref dernier retour de l'allegro, le premier thème principal adouci se recroqueville finalement vers les profondeurs des basses, aboutissant comme point final à l'unisson **Ré** de tout l'orchestre.

Deuxième mouvement : Adagio mesto : 3/2

L'atmosphère angoissée continue dans ce mouvement lent de forme ternaire A B A, traduite par une polyphonie chromatique et dissonante. Le matériel thématique naît ici d'une simple inflexion de seconde qui constituait déjà l'élément essentiel du début du premier mouvement. Ce commencement du deuxième mouvement prend d'ailleurs l'allure d'une véritable passacaille. La basse des huit premières mesures, sur laquelle s'élabore une espèce de formule d'accompagnement, est reprise ensuite plusieurs fois, chaque fois avec un enrichissement supplémentaire. En effet (mes. 9 à 16), s'y ajoute la plainte des violoncelles (II, 1) qui semble naître de ces inflexions premières, pendant que la basse se retrouve intégralement aux cordes graves. Elle s'y retrouve une troisième fois lorsqu'à l'ensemble précédent repris se superpose encore (mes. 17-24) un thème lyrique des premiers violons (II, 2). Cet enrichissement successif par des éléments complémentaires est remarquable et constitue une lente progression de la première partie de ce lied.
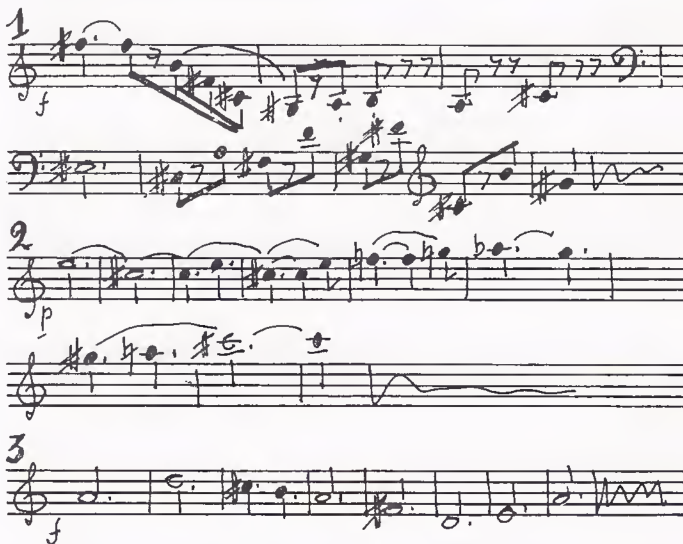
Dans la partie centrale (mes. 25), pendant que se termine le chant des premiers violons, s'établit un nouvel ensemble accompagnateur. Au-dessus d'une basse montant paisiblement et régulièrement par degrés chromatiques de trois blanches chacun, on remarque alternativement le chromatisme d'un rappel du thème d'introduction du premier mouvement et d'un dessin nouveau en croches par deux. Une douloureuse mélodie, pesante, puis syncopée, des altos et violoncelles (mes. 26, puis 29) est reprise par les premiers violons (mes. 31) et poursuivie par les premiers violons et violoncelles (mes. 36). Syncope thématique et dessin chromatique en croches par deux prennent une importance croissante dans un crescendo déchirant (mes. 40) qui atteint son point de rupture (mes. 44), où, sur un fond de trémolos graves, un solo de contrebasse chante dans son aigu un douloureux dessin tournant autour de lui-même, proche parent de celui de l'introduction du premier mouvement. C'est le pont qui ramène le retour de la première partie quelque peu à rebours.



En effet, comme au début il y avait enrichissement progressif, maintenant nous assistons à un dépouillement progressif. Le chant des premiers violons qui luit pour un bref instant comme une lueur d'espoir (mes. 49), une variante de celui de la première partie, se poursuit alors que des harmonies tenues du reste de l'orchestre se dégage (mes. 53) le sombre accompagnement de la passacaille du début. Alors que les violons se taisent, les violoncelles entonnent une variante de leur premier chant. Puis, en guise de coda, sur les éléments accompagnateurs de la partie médiane (mes. 61) les premiers violons reprennent une dernière fois la large courbe de leur chant central (mes. 63). Pianissimo un rappel varié et mourant de l'élément introductif termine l'arc montant et retombant de ce deuxième mouvement sur la quinte vide **ré la.**

Troisième mouvement : Vivace, non troppo : 6/8 (2/4)

Le troisième mouvement pose une fois de plus le problème de la structure honeggérienne d'un mouvement symphonique. Peut-on y voir un rondo à trois refrains, trois couplets plus une coda, les refrains étant constitués par le thème essentiellement viril du début, les couplets par les trois interventions plus lyriques dont la troisième est le célèbre choral ? Faut-il plutôt y voir une forme-sonate avec l'opposition d'un thème vigoureux et d'un thème mélodieux dans l'exposition (mes. 1 à 94), avec un développement central sur les divers éléments thématiques (mes. 95 à 174), avec enfin une réexposition à rebours en considérant le choral final comme une importante coda couronnant le tout ? Tout cela peut effectivement se défendre.



Nous pensons qu'on peut tout aussi bien y voir simplement une nouvelle forme triple, un peu comme dans le premier mouvement, chaque volet du tryptique étant formé de l'opposition des éléments rythmiques et mélodiques alternatifs, avec non plus cette fois-ci un retour en arrière dans la troisième partie, mais cha-

cune des trois subdivisions constituant une progression, un étage supérieur, par rapport à la précédente. La montée vers l'intensité dramatique à la fois sublime et libératrice est constante, irréversible. Loin de retomber dans l'angoisse première comme à la fin du premier et du deuxième mouvements, « l'Espérance » croissante sort ici finalement victorieuse du combat intérieur.

Premier volet (mes. 1 à 95) : un chant des premiers violons s'opposera au premier thème principal.

Ce mouvement commence sur un ostinato à la fois polyrythmique et polytonal, superposant aux croches régulières et répétées du rythme ternaire (6/8) des deuxièmes violons en Ré majeur, le dessin mélodique en pizzicati des premiers violons en rythme binaire (2/4) dans la tonalité-appoggiature de la précédente, soit **Do dièse majeur** (malgré l'absence du **si dièse** à la clé, puisque cette note n'intervient pas mélodiquement).

Bondissant de l'aigu au grave en franchissant par sauts successifs de quartes l'espace de deux octaves, le premier thème principal (III, 1), violent et rythmé, rappelant quelque peu l'élément rythmique du premier mouvement, intervient aux altos et violoncelles sur la poursuite de cet ostinato rythmique (mes. 7) et se redresse avec la même vigueur (mes. 11 et suivantes), continuant ensuite à secouer les basses jusqu'à l'intervention d'un dessin mélodique complémentaire (mes. 22) alternativement chanté par les premiers violons et les violoncelles. Les premiers violons reviennent ensuite de leur escapade tonale (mes. 23) pour s'accorder avec leurs frères les deuxièmes violons en sol dièse mineur que les altos contrepointent en la bémol ; le frottement polytonal subsiste donc, continuellement changeant d'ailleurs. Le premier thème principal est repris (mes. 37) aux premiers violons, cependant que les violoncelles entrent en imitation avec son renversement (mes. 38). Le thème n'est pas suivi, cette fois-ci, de son dessin complémentaire. Et c'est maintenant un pont rythmique (mes. 53) où alternent de sautillants premiers temps ternaires avec de pesants deuxièmes temps binaires.

L'allure rythmique régulière qui est rapidement revenue est brusquement rompue par une turbulence extrême. Les croches de la division ternaire se subdivisent en doubles croches aux seconds violons. Mais le dessin obstiné qui s'établit pour accompagner le deuxième thème principal se répète toutes les dix croches soutenu par des accords en sursauts des cordes graves de cinq en cinq croches. Ce rythme déhanché donne au deuxième thème principal (III, 2) chanté par les premiers violons en valeurs longues mais régulières, moulées dans le cadre du 6/8, une extrême liberté d'allure (mes. 69). Ce n'est pas encore le choral, mais c'est déjà l'espérance qui plane au-dessus du chaos.

Deuxième volet (mes. 95 à 213) : sur l'ostinato (à 10/8) qui se poursuit aux altos, revenant bientôt au mouvement de croches, les violoncelles reprennent leur premier thème principal, incomplet mais réel dans ses éléments essentiels. Les violons répondent (mes. 105) avec le renversement du thème, renversement repris (mes. 111, puis 117) par les violoncelles, pendant qu'aux premiers violons apparaissent les éléments du dessin complémentaire. Dans cette partie ce sont effectivement des techniques de développement qui se font jour. Dans un resserrement progressif en imitations, les premiers violons répondent alternativement par le renversement au motif de tête du thème repris par les violoncelles (mes. 120). Ramené à des intervalles conjoints (au lieu des sauts de quartes), le premier thème principal ainsi transformé donne naissance à un fugato (mes. 145), entrant successivement aux altos (mes. 145), encore aux altos (mes. 152), aux deuxièmes violons (mes. 158), aux premiers violons (mes. 163).

Et c'est de nouveau une complexité rythmique croissante qui prépare l'entrée du thème mélodique. Une formule répétée à huit croches fuse à deux croches de distance chaque fois des divers pupitres (mes. 171-174) pour aboutir à l'ostinato déjà connu en 10/8, renversé par rapport à la première fois en ce sens que les doubles croches se trouvent aux basses et les accords aux violons. A la mesure 179 ce sont les altos qui entonnent le deuxième thème principal, le thème chantant, un peu varié. A la fin de ce chant, l'ostinato rythmé à dix croches s'empare rapidement de tout l'orchestre (mes. 200), partant à un temps d'intervalle successivement aux basses, aux altos, aux deuxièmes, puis aux premiers violons, dans un formidable accelerando qui débouche sur le presto de la partie terminale.

Troisième volet (mes. 214 à la fin) Presto.

Véritable trait d'union entre ces différentes parties, l'ostinato à 10 croches se poursuit aux altos. Plus violent que jamais, le premier thème principal reparaît aux premiers violons (mes. 214), imité à une mesure de distance par son renversement aux basses (mes. 215). Le pont rythmique et une imposante montée diatonique des basses (mes. 237) débouchent sur l'entrée triomphale du Choral (en remplacement du deuxième thème principal mélodique) (mes. 241) (III, 3). En clair Ré majeur, la trompette — ad libitum, mais elle s'impose vraiment — renforce les valeurs longues aux premiers violons de ce choral qui se superpose majestueusement à une dense polyphonie, tissée par des entrées successives en imitations — digne d'un fugato de Bach — du premier thème principal aux deuxièmes violons (mes. 242), aux altos (mes. 244), auxquels les basses répondent de nouveau avec le renversement (mes. 250). De tous les pupitres fusent de nouvelles entrées thématiques de plus en plus serrées, ayant pour effet une concentration thématique extrême.

Une brève coda rythmique débute (mes. 288) avec la dernière note du choral, secouant vigoureusement tout l'orchestre. Et la symphonie se termine par un unisson de tout l'orchestre sur les quartes descendantes thématiques, aboutissant à l'accord de Ré majeur avec seconde et sixte ajoutées.

Cette symphonie a souvent été appelée la « **symphonie tragique** ». Elle est en effet un témoignage sonore d'une époque tragique entre toutes où « **la France était perdue** » et où toute la civilisation occidentale semblait devoir sombrer sous la botte dictatoriale. Mais l'angoisse et la souffrance n'ont pas su étouffer la « **grande espérance** » de Honegger en un avenir meilleur, sa foi en la rédemption libératrice.

par Jean-Marie THIL
Professeur d'Education Musicale

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

La Ve Sonate, Piano - Violon

en Fa majeur, op. 24, *« Le Printemps »*

Discographie

Le « Disque du Baccalauréat 1974 » - Pathé-Marconi, **Voix de Son Maître, Cosi 12592** (se le procurer chez un disquaire).

L'ŒUVRE BEETHOVIENNE

Face à la profusion des créations contemporaines, on reste étonné de la relative « modestie » beethovénienne : 9 symphonies seulement pour 104 chez Haydn !, 5 concertos pour piano contre 25 chez Mozart. Ce qui montre que Beethoven ne voulut jamais se répéter, utilisant chaque idée à fond jusqu'à obtention d'une œuvre revêtant un caractère unique et irremplaçable.

Pour l'essentiel, l'œuvre du Maître peut se regrouper en 3 domaines :

1° *Musique vocale :* peu abondante car Beethoven ne se sentait pas attiré par ce style : « Quand une idée me vient, je l'entends dans les instruments, jamais dans les voix ».

Il a laissé cependant de nombreux lieder expressifs, un oratorio intitulé « Le Christ au Mont des Oliviers » et surtout la célèbre « Missa Solemnis », considérée par l'auteur lui-même comme son plus grand chef-d'œuvre.

2° *Musique pour orchestre :* sans doute la plus célèbre et la plus populaire, avec 9 symphonies, 5 concertos pour piano, un pour violon et un triple pour violon, violoncelle et piano ; également quelques ouvertures : Coriolan, Egmont, Léonore (3 versions), les Ruines d'Athènes.

3° *Musique de chambre :* de loin la partie la plus abondante et la plus riche de la production beethovénienne, avec 32 sonates pour piano seul, 10 pour violon et 5 pour violoncelles ; 13 trios à cordes dont 8 avec piano ; 17 quatuors à cordes ; plusieurs séries de variations pour piano dont celles sur un thème de valse de Diabelli ; 2 quintettes, un septuor, etc.

En étudiant l'œuvre de Beethoven, on est de suite frappé par l'importance qu'il accorde au piano et aux cordes, instruments qu'il a étudiés dans sa jeunesse et dont il connaissait parfaitement les ressources. Si bien qu'il n'a consacré que de trop rares pages aux autres instruments qui n'apparaissent que dans quelques œuvres de musique de chambre et, bien entendu, à l'orchestre.

LES 10 SONATES POUR PIANO ET VIOLON

Dans leur ensemble, ces sonates sont des œuvres de jeunesse puisqu'à l'exception de la dernière datant de 1812, les 9 premières ont été composées entre 1797 et 1803 ; puis Beethoven abandonnera définitivement cette forme, n'écrivant aucune sonate pour violon et piano — ni même de trio avec piano — au cours de sa période « romantique ». On peut aisément s'expliquer que, pour ses premiers essais. il ait préféré utiliser les 2 instruments qu'il connaissait le mieux ; alors que par la suite, ce type de formation le gênant de par la disparité des couleurs et des techniques assez difficiles à harmoniser, il lui préféra de loin des « timbres uniques » comme le piano seul ou les cordes seules (quatuors) qui n'opposaient que peu d'entraves à son génie inventif.

1re, 2e et 3e sonates (1797) : constituent l'op. 12 et sont dédiées au professeur Salieri. Fraîches et joyeuses, elles sont nettement placées sous l'influence de Haydn et Mozart ; mais déjà une expression et une vigueur toutes nouvelles laissent présager les développements plus puissants des œuvres futures.

La 4e sonate (1800) : op. 23, était à l'origine groupée avec l'actuelle 24, les deux œuvres étant contemporaines. Beethoven y étale déjà une maîtrise totale, tant par la forme générale que par le fond du langage.

La 5e sonate (1800) dite « Le Printemps » : op. 24, dédiée au comte Moritz von Fries en guise de remerciement pour une aide financière. Fait l'objet de l'analyse ci-après.

Les 6e, 7e et 8e sonates (1802) : constituent l'op. 30. Déjà le caractère frais et délicieux des œuvres précédentes s'estompe pour laisser entrevoir le drame profond de la terrible infirmité à laquelle s'ajoutent de cruelles déceptions sentimentales. Beethoven se montre ici dans toute la puissance de son génie créateur et, chose très intéressante, ce drame profondément humain passe progressivement au fil des sonates de la dépression à la joie, préfigurant ainsi la 9e symphonie. Leur succès fut « timide » car le Tsar Alexandre Ier, dédicataire de l'œuvre, n'eut pas connaissance de l'honneur qui lui était dévolu ! Cette lacune ne fut réparée qu'en 1815 lorsque, rencontrant le Maître, il l'autorisa à dédier la Polonaise en Ut pour piano (op. 89) à son épouse.

La 9e sonate dite « à Kreutzer » (1803) : op. 47, la plus célèbre avec « Le printemps ». Ecœuré par le clinquant des virtuoses, Beethoven appréciait beaucoup la modestie naturelle et spontanée de ce violoniste exceptionnel. Compositeur de cantates révolutionnaires, d'une quarantaine d'opéras qui firent fureur à l'époque et surtout de 40 études pour violon — chef-d'œuvre pédagogique — Rodolphe Kreutzer (1766-1831) brilla beaucoup comme violoniste — virtuose et improvisateur éblouissant. L'andante avec variations du mouvement lent de cette sonate compte parmi les plus hautes réussites beethovéniennes.

La 10e sonate (1812) : op. 96, dédiée à l'archiduc Rodolphe. Près de 10 années séparent cette sonate des précédentes. Une anecdote très amusante raconte que le Maître l'exécuta avec un très grand virtuose de l'époque du nom de Rode. Celui-ci ne jouait que pour les applaudissements et considérait l'interprétation d'une œuvre avec Beethoven comme la consécration de sa carrière. Mais ce dernier s'aperçut très rapidement que Rode, outre une technique éblouissante, était peu musicien et n'avait que fort peu de sensibilité. Et lorsque, pour comble de malchance, le violoniste joua faux, Beethoven le fit sentir à l'assistance, s'arrêta de jouer, se leva et quitta la salle !

LA SONATE « LE PRINTEMPS »

A été composée en *1800*, l'une des pierres angulaires de la vie de Beethoven. Tout d'abord, ce sera une année féconde puisqu'elle verra également naître la 1re symphonie, le 3e concerto pour piano — remanié et achevé en 1803 — et le septuor. D'autre part, Vienne entendra pour la première fois les œuvres du jeune Beethoven et le public, plus perspicace que la critique, leur réservera un vif succès. Et surtout, pour le Maître admiré et adulé par toute une cité, ce sont là les derniers instants de vrai bonheur car, dès l'année suivante, l'état de ses oreilles va empirer de façon désastreuse, l'obligeant à fuir toute société pour cacher son mal et faisant jaillir en 1802 l'émouvant cri de détresse que représente le « Testament d'Heiligenstadt ». Dès lors, une page de la vie de Beethoven est tournée, la seconde période créatrice est entamée.

Mais cette sonate, pleine de fraîcheur et de délices, laisse encore entrevoir un Beethoven souriant, détendu, transformé par son idylle naissante avec Giulietta Guicciardi, l'heureuse dédicataire de la sonate « Au Clair de Lune » composée en 1798. Et puis son amour passionné de la nature y éclate sans retenue : « J'aime un arbre plus qu'un homme ». Et très logiquement, il utilise la tonalité pastorale par excellence — Fa majeur — que l'on retrouve justement dans la « Symphonie pastorale » ou même dans la « Pastorale pour orgue » BWV 590 de Bach.

LA FORME « SONATE »

1er MOUVEMENT

En principe, tous les premiers mouvements suivent le plan de la « forme sonate » *où deux thèmes antagonistes constituent le matériau de construction ; ce plan général comporte trois parties :*

Exposition :

Elle permet de présenter tous les éléments constitutifs du mouvement, sans les développer, simplement pour les faire connaître dans leur état d'origine. Souvent, elle sera même jouée deux fois afin que l'auditeur puisse se familiariser réellement avec tous les thèmes. L'exposition comprend quatre parties :

a) 1er thème : *au choix du compositeur qui pourra commencer soit par le thème rythmique (masculin), soit par le mélodique (féminin). Il sera donné dans le ton d'origine ou ton principal.*

b) Transition : *permet de passer progressivement du caractère du 1er thème à celui du second, assurant ainsi un enchaînement sans brutalité. Elle sert également à moduler et amener ainsi le ton du second thème, généralement la dominante ou le relatif.*

c) 2e thème *: de caractère inverse du premier et dans le ton d'aboutissement de la transition.*

d) Coda : *(en italien : queue) termine l'ensemble de l'exposition dans le ton du 2e thème.*

Développement :

Sans doute la partie la plus riche du mouvement, le compositeur devant utiliser toutes les ressources de son ingéniosité musicale pour créer une construction originale à partir de ses propres thèmes. Il va de soi que la facture d'un développement reste très libre et peut varier considérablement d'une œuvre à l'autre. D'une façon générale, on peut assister isolément ou simultanément à :

— un développement mélodique : *par amplification, élimination, répétition, superposition, etc. de l'un ou des deux thèmes ;*

— un développement rythmique : *pouvant revêtir les mêmes formes que celles énoncées ci-dessus ;*

— un développement harmonique.

Réexposition :

Permet, après tout ce travail technique, de retrouver tous les thèmes dans leur état d'origine, créant une sorte d'équilibre par symétrie autour du développement.

a) 1er thème : *dans le ton principal.*

b) Transition : *modulante mais qui revient cette fois au ton principal.*

c) 2e thème : *dans le ton principal.*

d) Coda : *conclusive, plus ample que dans l'exposition du début pour bien marquer l'achèvement de tout le mouvement.*

Il suffit désormais de reprendre ce plan théorique et de l'appliquer à cette 5e sonate de Beethoven.

2e MOUVEMENT

Ce mouvement lent, généralement un adagio donné dans l'un des tons voisins de la tonalité d'origine, peut suivre trois formes différentes :

— la forme sonate : *décrite ci-dessus ;*

— la forme lied : *issue de l'aria da capo et qui fait entendre une même partie entourant un épisode central, suivant le plan général ABA ;*

— la forme thème et variations : *qui se définit d'elle-même.*

Tout comme dans la sonate « à Kreutzer », c'est cette dernière forme, très prisée par Beethoven, qui est utilisée ici, dans la tonalité générale de Si bémol majeur.

3e MOUVEMENT

Dans l'ensemble, ce mouvement est court, plutôt gai et sert d'intermédiaire entre le mouvement lent central et le vif final. Il est donné dans le ton d'origine du 1er mouvement et peut suivre :

— la forme menuet : *résurgence de la suite ;*

— la forme scherzo : *à partir de Beethoven.*

Ces deux formes ont de nombreux points communs, suivent le même schème général et sont tripartites :

1° Menuet ou scherzo : *donné dans le ton principal (et par le tutti de l'orchestre dans le cas d'une suite ou d'une symphonie).*

2° Le trio : *qui est en fait un second menuet mais qui était autrefois donné par un nombre limité de solistes, généralement trois, d'où son appellation. Cette partie centrale donne donc un motif secondaire et se joue dans le ton de la dominante ou du relatif. Dans un scherzo, le trio central pourra même devenir un véritable développement modulant.*

3° Menuet ou scherzo : *revient dans le ton principal. Dans le cas d'un menuet, la reprise est textuelle, donnant au mouvement une forme générale ABA ; en revanche, le scherzo varie cette répétition pour obtenir ABA'.*

4e MOUVEMENT

Finale brillant dans un tempo vif, le dernier mouvement peut immédiatement faire suite au mouvement lent, déterminant alors — en l'absence de menuet ou de scherzo — un ensemble vif-lent-vif que l'on retrouve systématiquement dans les concertos.

Ce finale, donné dans le ton d'origine, peut suivre :

— la forme sonate : *décrite au premier mouvement ;*

— la forme rondo : *consistant en une alternance refrain-couplets ;*

— la forme rondo-sonate : *sorte de combinaison des deux précédentes.*

Ici Beethoven nous précise lui-même son choix pour le *rondo.*

ANALYSE DETAILLEE

« Appliquée à Beethoven, l'analyse musicale scolaire se révèle plus que jamais impuissante à rendre compte d'une réalité... Laissons à chacun la liberté et la pureté du dialogue avec l'œuvre dans ce qu'elle suscite d'unique en notre univers émotionnel. » (André Boucourechliev.)

Ce qui veut dire en clair : achetez le disque, écoutez et jouissez. Soyez votre propre critique et cherchez votre propre satisfaction. Et, si vous vous en sentez le courage, prenez une partition, lisez, observez, comparez avec ce que vous entendez et concluez. La conception que vous aurez alors de l'œuvre sera personnelle et unique ; et elle sera valable, pour vous.

Quatre mouvements composent cette sonate : allegro - adagio molto expressivo - allegro molto - allegro non troppo.

1er MOUVEMENT

EXPOSITION
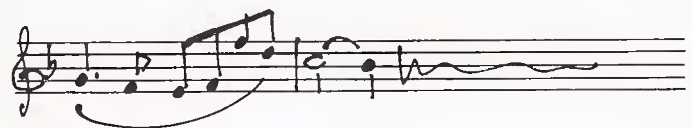
1er thème : ici, le thème *féminin* est choisi en premier et apparaît dès le début en Fa majeur *(ex. 1).* Cette phrase mélodieuse, souriante, de caractère pastoral, est chantée par le violon et accompagnée par un motif arpégé de croches ; puis elle réapparaît une seconde fois à la mesure 11 en inversant les instruments et en développant certains traits. Et, chose surprenante, la fin de ce passage module déjà vers la dominante (mes. 19 et 20) et prend un caractère plus rythmé.

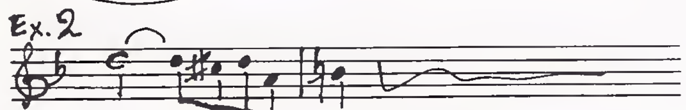
Transition : débute mes. 26 en La bémol majeur pour aboutir en Ré majeur puis Do mineur sur un motif de violon *(ex. 2)* qui sera réutilisé par la suite. Un passage chromatique amène alors une cadence conclusive au ton de la dominante, Do majeur, et introduit le :

2e thème : (ex. 3), masculin, très simple et très rythmé, soutenu par une montée d'accords pianistiques (mes. 38) et débouche sur un second élément thé-
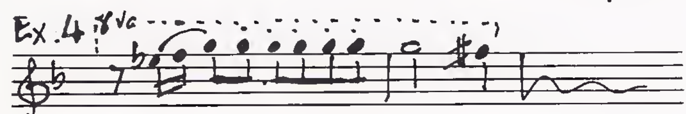
matique *(ex. 4)* qui conclura la phrase. Puis, l'ensemble est redonné une seconde fois en inversant les instruments et successivement dans les modes majeur puis mineur du ton de Do.

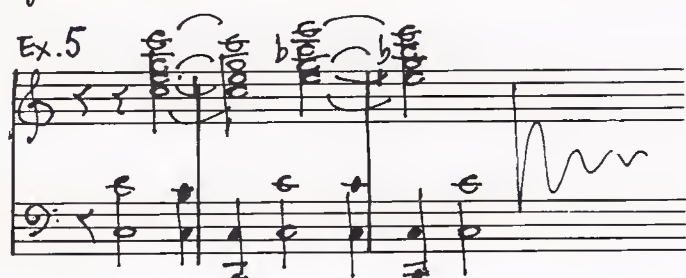


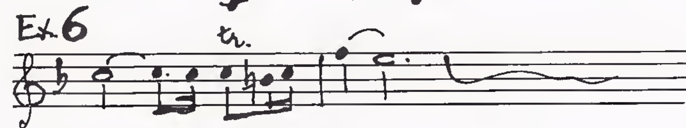














Coda : (mes. 70) développe de longues vagues de doubles croches soutenues au piano par deux éléments issus du thème masculin *(ex. 5)*, à la main droite le rythme de la tête du thème et à la main gauche celui de la tête de la désinence. Puis, après avoir retrouvé ces mêmes éléments dans un autre ordre apparaît au violon un motif issu de l'élément de transition *(ex. 6)*.

DEVELOPPEMENT

Débute mes. 87 après la barre de reprise sur une dominante de Ré majeur en utilisant brièvement le motif de doubles croches du 1er thème *(ex. 7)* pour reprendre mes. 91 le thème masculin en Si bémol majeur puis mineur. Ensuite, Beethoven n'utilise plus que la désinence du second thème en alternance, entre les deux instruments (mes. 99) pour finalement, après plusieurs modulations, se limiter à la tête de cette désinence (mes. 133). Enfin quelques trilles achèvent cette partie centrale pour enchaîner avec la réexposition.

Ainsi, à l'exception des quatre premières mesures, tout ce développement se base sur le seul thème masculin qui, après une présentation intégrale, se raccourcit progressivement jusqu'à ne plus comporter que trois notes, utilisant donc le procédé de l'élimination.

REEXPOSITION

1er thème : mes. 125 en Fa majeur, apparaît au piano, les arpèges étant donnés par le violon, pour être repris mes. 135 en inversant les instruments dans un passage très modulant et réaboutir à une cadence en Do majeur.

Transition : débute cette fois en Sol bémol mineur (mes. 151) pour terminer dans le ton principal en suivant exactement le même schéma qu'au début du mouvement.

2e thème : mes. 163, en Fa majeur cette fois au violon d'abord, au piano ensuite ; et déjà réapparaît la

Coda : qui suivra au départ le même plan qu'à la mesure 70. Puis, mes. 211, apparaît un motif inspiré du thème féminin, déjà évoqué brièvement au tout début du développement *(ex. 7)*, et qui amorce une montée chromatique pour aboutir sur un élément rappelant la désinence du second thème. Une cadence à la dominante achève ce passage.

Enfin, à la mesure 232 réapparaît le 1er thème, transformé et soutenu par des batteries de triolets ; et, après quelques ultimes vagues de doubles croches, le mouvement s'achève sur une cadence parfaite en Fa majeur.

2e MOUVEMENT

THEME

Après une courte mesure d'introduction, le thème de base, très chantant et empreint d'une rare plénitude, apparaît au piano *(ex. 8)* puis au violon. Il semble directement issu du thème féminin du mouvement précédent, débutant comme lui sur une médiante assez longuement tenue.

1re VARIATION

Débute mes. 18 sur une sorte de commentaire développant certains aspects du thème comme le début de la mes. 7 ou le trait rapide de la mes. 6 qui est en fait l'ex. 7 du premier mouvement inversé. Puis apparaît un motif descendant, reprenant la désinence du thème masculin du premier mouvement.

2e VARIATION

Mes. 29, respecte la mesure d'introduction et enchaîne avec le thème orné de petits traits rapides sur certaines tenues (blanches et noires).

3e VARIATION

Mes. 37, au violon cette fois qui modifie la mélodie par de fréquentes modulations.
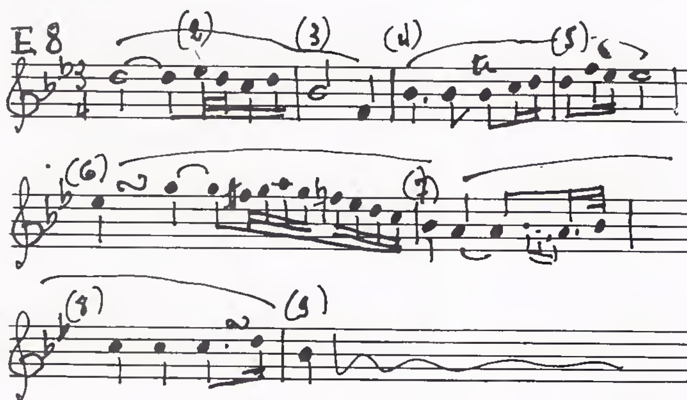
4e VARIATION

Mes. 45, toujours au violon, mais chantant une phrase décantée qui se limite aux notes essentielles, suivant ainsi le processus inverse de la seconde variation.

5e VARIATION

Mes. 54. L'introduction est ici contractée en un seul temps au violon qui joue au départ les arpèges d'accompagnement. Cette variation est à nouveau une sorte de commentaire sur quelques éléments précis du thème, en particulier le trait rapide de la mesure 6 qui dialogue entre les deux instruments et prend exactement la forme d'un élément du 1er mouvement *(ex. 7)*.

Une petite coda (mes. 64) amène la fin par quelques trilles et un petit dialogue sur l'élément rythmé de la mesure 2.



3e MOUVEMENT

SCHERZO : se base sur un seul thème, très simple, gai et plein de fraîcheur, qui apparaît au piano *(ex. 9)* puis au violon avec quelques décalages *(ex. 10)* évoquant sur toute la désinence une sorte d'écho lointain qui répond à cette danse pastorale.

Ensuite commence mes. 17 un second épisode qui sera repris deux fois. Au départ, le piano joue un accord de dominante de Do majeur sur le rythme du thème *(ex. 11)* pendant que le violon développe ce même accord en arpège ; tout ceci débouchant sur une reprise du thème en Fa majeur pour s'achever sur une cadence parfaite.

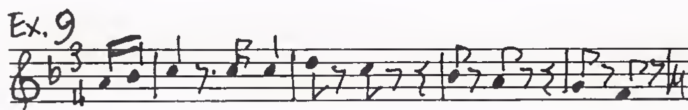
TRIO : nous propose deux phrases reprises chacune deux fois.

La première développe sur une pédale de Do une longue montée de croches équilibrée par une descente modulant vers Do majeur.

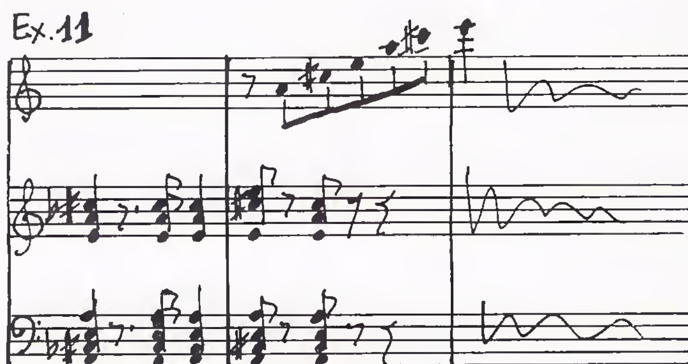
La seconde, en Si bémol majeur, toujours aussi précipitée, propose des tenues au violon avant une cadence conclusive en Fa.

Le plan tonal de l'ensemble reste très simple : tonique (Fa), dominante (Do), sous-dominante (Si bémol) et tonique.

SCHERZO : reprise textuelle de la première partie, la partition ne recopiant même pas le second scherzo.







4e MOUVEMENT

REFRAIN

Tendre et naïf, il apparaît dès le départ en Fa majeur *(ex. 12)* d'abord au piano puis au violon ; son analogie avec le thème féminin du 1er mouvement est frappante.

1er COUPLET

Enchaîne d'emblée avec un premier élément *(ex. 13)* qui est répété plusieurs fois sous des formes variées et s'achève en Ut. Puis apparaît un second motif plus langoureux *(ex. 14)* qui enchaîne avec des gruppetto de doubles croches étrangement similaires à la première mesure du 1er mouvement *(ex. 1)* et surtout rigoureusement identique aux cinq premières notes de l'ex. 7 ainsi tronqué. Le tout s'achève sur un retour au :

REFRAIN

(Mes. 55), répétition textuelle du premier avec quelques notes de violon qui s'ajoutent à la première exposition du thème au piano.

2e COUPLET

(Mes. 73) en Ré mineur, nettement inspiré du 1er couplet bien que les thèmes en soient différents. Ainsi reviennent les triolets apparus dans l'une des formes variées de l'ex. 13, habillant une phrase de même essence, l'ensemble étant soutenu par des syncopes de blanches qui rappellent le thème rythmique du premier mou-

vement *(ex. 3)*. Puis, après une sorte de commentaire développé, le couplet enchaîne avec le :

REFRAIN

(Mes. 112) donné cette fois en Ré majeur avec un soutien mélodique au violon qui donne un aspect plus calme et plus serein à ce thème. Mais la reprise n'est pas textuelle, la phrase étant coupée en son milieu pour faire place à une vaste montée chromatique qui ramène la suite du thème à l'octave supérieure et en Fa majeur, ton principal.

3e COUPLET

Suit exactement le plan du premier, avec les mêmes motifs mélodiques, donnés toutefois dans d'autres tonalités. La fin de ce couplet est également plus ample, développant en particulier les gruppetto de doubles croches.

REFRAIN

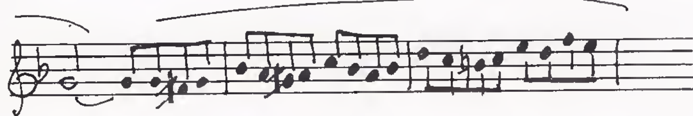
Réapparaît mes. 188 sous une forme plus sautillante *(ex. 15)* avec de longues tenues en doubles notes au violon, conférant à ce refrain un caractère frais et insouciant.
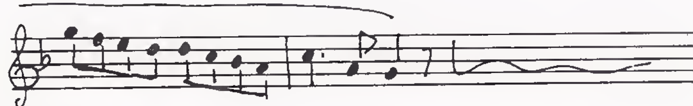
4e COUPLET

Avec des éléments des 1er et 2e couplets nettement caractérisés, en particulier par l'utilisation des triolets, la réapparition des blanches syncopées et la présence de formules cadentielles directement issues de l'élément trillé de l'ex. 13 ; de plus, des fragments thématiques modifiés sont facilement identifiables, en particulier celui de la mes. 224, forme variée de l'ex. 13. Et après ce retour aux couplets précédents, le tout s'achève à la manière d'une coda, de façon brillante et limpide.
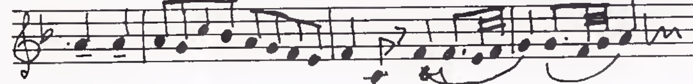
Ex. 12



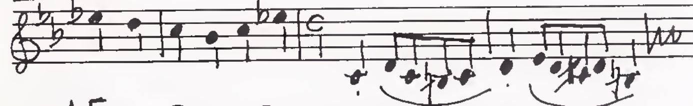




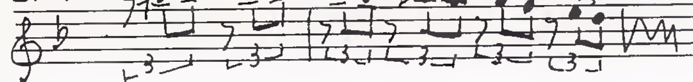
Ex. 13



Ex. 14



Ex. 15



CONCLUSION

Œuvre de jeunesse dira-t-on pour cette sonate ; biographiquement, ce sera vrai. Mais l'on sent déjà ô combien la présence beethovénienne car bien que s'exprimant avec retenue, l'œuvre entière marque cette personnalisation caractéristique de son génie.

Ainsi les deux thèmes du premier mouvement ne sont pas encore réellement dissociés car la 3e mesure du 1er thème ressemble étrangement au point de vue rythmique aux 3e et 4e mesures du second ; en revanche, le « pont » qui relie ces deux thèmes joue déjà son rôle d'intermédiaire. Et puis, les analogies entre les différents mouvements laissent déjà entrevoir ce que sera la sonate cyclique ; nous n'avons cité que celle entre les couplets du 4e, la 5e variation du 2e et l'ex. 7, ainsi que celle entre les thèmes des différents mouvements ; mais il y en a encore bien d'autres, souvent très subtiles.

Quant au 3e mouvement qui suit exactement la forme menuet (ABA), Beethoven l'indique déjà comme un scherzo dont il a le caractère et la force mais pas encore la forme (ABA').

Enfin le 4e mouvement, indiqué comme rondo, est déjà en fait un *rondo-sonate*, invention beethovénienne dont voici la teneur :

1° *Exposition :*
— Refrain : dans le ton principal ;
— Couplet : à la dominante ou au relatif.

2° *Développement :*
— Refrain ;
— Couplet.

3° *Réexposition :*
— Refrain : ton principal ;
— Couplet : ton principal ;
— Coda.

Un bref retour à l'analyse précédente montrera clairement la ressemblance avec le plan ci-dessus ; tout d'abord le 3e couplet, redite du premier, est effectivement une réexposition ; et surtout, le dernier refrain et le 4e couplet, sorte de commentaires des éléments précédents, jouent exactement le rôle dévolu à une vaste coda conclusive, développant puis éliminant progressivement tous les thèmes du mouvement.

Enfin, il est intéressant de voir à quel point Beethoven a cherché à renouveler le langage en intégrant réellement deux timbres aussi disparates que celui du violon (cordes frottées) et du piano (cordes frappées). Ainsi assiste-t-on à de fréquents échanges thématiques qui peuvent donner une prépondérance mélodique au piano et contraindre le violon à un rôle d'accompagnateur ! De plus, la sonate commence à présenter une réelle unité de caractère entre les différents mouvements, lui conférant ainsi une homogénéité qu'elle était loin de présenter par le passé.

Ainsi peut-on considérer après « Le Printemps », donc dès 1800, la forme générale de la sonate comme définitivement fixée, permettant au génie beethovénien de manifester l'un des témoignages les plus vivants de l'intelligence et de la création humaines.

L'Education Musicale
3, rue des Ecoles
77590 - Bois-le-Roi
(Seine-et-Marne)
■
SERVICE ABONNEMENTS
Tél. 069-69-91 — C.C.P. 1809-65 Paris

BULLETIN D'ADHÉSION

(à découper selon pointillé
et à retourner dûment rempli à « L'E.M. »)

Nom (en capitales) : ....

M., Mme, Mlle (1) : ....

Prénoms : ....

Profession : ....

Adresse complète : ....

....

Je soussigné, souscris un abonnement simple (1) couplé (1) à « L'Education Musicale »

Je verse la somme de .... F

- par versement au CCP 1 809-65 PARIS au nom de « L'Education Musicale » (1).
- par chèque bancaire ci-joint (1).

date .... Signature ....

Tous nos abonnemcnts sont toujours tacitement reconduits.

(1) Rayer les mentions inutiles.

L'Education Musicale
3, rue des Ecoles
77590 - Bois-le-Roi
■
SERVICE ABONNEMENTS
Tél. 069-69-91 — C.C.P. 1809-65 Paris

TARIF DES ABONNEMENTS

L'ABONNEMENT SIMPLE comprend 10 numéros par an (la revue ne paraît pas en août et septembre). L'ABONNEMENT COUPLE comprend les 10 numéros de l'abonnement simple et un supplément iconographique de 5 iconographies par an, du format de la Revue (21 × 27) (octobre, décembre, février, avril, juillet) se rapportant à la Musique et son Histoire, (reproductions, bas-reliefs, portraits, manuscrits, etc...).

TARIF au 1er octobre 1972	FRANCE Communauté française, Tunisie, Maroc et Vietnam	ETRANGER
Abonnement SIMPLE	**32 F**	**40 F**
Abonnement COUPLE	**43 F**	**50 F**

A tout envoi par avion, s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter à ce sujet.

N° de Commission Paritaire : **28.511**

Imprimé en France

Directeur-Gérant : A. MUSSON

Dépôt légal 2e trim. 1974

C.L.J. 29 rue Deparcieux - 75014 Paris
783 78-55 & 734 33-10